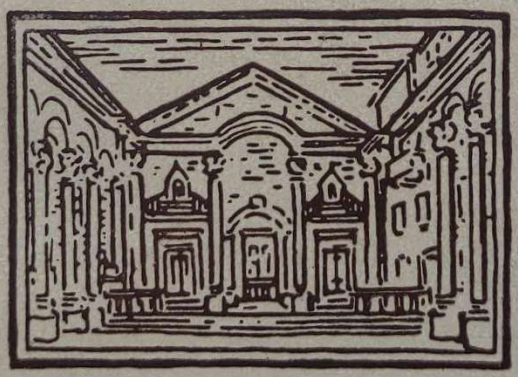
PERISTIL

ZBORNIK RADOVA ZA
POVIJEST UMJETNOSTI



ZAGREB
1960

IZDAJE DRUŠTVO HISTORIČARA UMJETNOSTI NR HRVATSKE

REDAKCIONI ODBOR:

GRGO GAMULIN
MILAN PRELOG
TIHOMIL STAHULJAK

ODGOVORNI UREDNIK:

GRGO GAMULIN

TISAK ŠTAMPARSKI ZAVOD »OGNJEN PRICA«, ZAGREB, 1960

SADRŽAJ

1. *Ivo Petricioli*	NEPOZNATA SREDNJOVJEKOVNA SLIKA BOGORODICE IZ ZADARSKE KATEDRALE	7— 10
2. *Grgo Gamulin*	»BOGORODICA S DJETETOM« PIZANSKE ŠKOLE U KATEDRALI U HVARU	11— 12
3. *Anđela Horvat*	ODRAZ PRAŠKOG PARLEROVOG KRUGA NA PORTALU CRKVE SV. MARKA U ZAGREBU	13— 32
4. *Vinko Foretić*	PODRIJETLO PORODICE KORČULANSKIH KAMENARA ANDRIJIĆA	33— 35
5. *Cvito Fisković*	TRI ŠIBENSKA RELJEFA NIKOLE FIRENTINCA	37— 42
6. *Grgo Gamulin*	»POKLONSTVO KRALJEVA« OD VALERIJA CASTELLA U GALERIJI »BENKO HORVAT«, ZAGREB	43— 46
7. *Grgo Gamulin*	SLIKE HOLANDSKIH I FLAMANSKIH MAJSTORA U JUGOSLAVIJI	47— 53
8. *Kruno Prijatelj*	SLIKE PIETERA I ANGELA DE COSTERA NA NAŠOJ OBALI	55— 58
9. *Ivan Bach*	RADOVI AUGSBURŠKIH ZLATARA GOTTLIEBA MENZELA I JOHANNA HEINRICHA MENZELA IZ 1736—1737. GODINE U BISKUPSKOM DVORU U ĐAKOVU	59— 62
10. *Sándor Mihalik*	PRILOZI IZ MADŽARSKE ZA POVIJEST HRVATSKE PROIZVODNJE KAMENINE	63— 72
10. *Anka Bulat-Simić*	KAROLINA MIHANOVIĆ (1847—1895)	73— 79
11. *Radoslav Putar*	MILENA PAVLOVIĆ-BARILLI	81— 95

RECENZIJE

Ljubo Karaman	O PORIJEKLU PREGRADNIH ZABATA STAROHRVATSKIH CRKAVA	97—103
Ljubo Karaman	BILJEŠKA O RIJETKIM SPOMENICIMA STAROHRVATSKOG DOBA U LICI	103—106
Ljubo Karaman	O VREMENU KRSTIONICE KNEZA VIŠESLAVA	107—109

IVO PETRICIOLI

NEPOZNATA SREDNJOVJEKOVNA SLIKA BOGORODICE IZ ZADARSKE KATEDRALE

REPRODUKCIJE TB. III i IV

Između vrijednog umjetničkog materijala koji se iz srednjeg vijeka sačuvao u Zadru ističu se ostaci romaničkog slikarstva na dasci. To su već dobro poznata, ali još uvijek nedovoljno stručno obrađena polureljefna slikana raspela u umjetničkoj zbirci franjevačkog samostana[1] i u crkvi Sv. Mihovila,[2] slikano raspelo iz samostana Sv. Marije, koje je, nažalost, stradalo u požaru za vrijeme Drugog svjetskog rata,[3] te vrlo vrijedna slika Bogorodice na prijestolju, sa slikom sv. Petra na poleđini, koja je nedavno iscrpno obrađena a potječe također iz samostana Sv. Marije[4].

Ovim slikama treba pridružiti dosad sasvim nepoznatu sliku koja prikazuje poprsje Bogorodice s djetetom u rukama. Došla je na vidjelo tek nakon dugog i preciznog restauratorskog zahvata. Do prije kratkog vremena nalazila se okovana u srebru, na oltaru, u južnoj apsidi Zadarske katedrale. Zadarski historičar Bianchi pruža nam podatke o kretanju te slike. Po tim podacima, koje treba jednom provjeriti, vidimo da je slika imala znatnu vrijednost za Zadrane i bila objekt naročitog poštovanja. Nalazila se najprije u crkvi Sv. Marije Velike do god. 1570, tj. dok mletačka vlast nije dala porušiti tu crkvu. Prenesena je u crkvu Sv. Donata i tu ostala do god. 1798, kad je prenesena u katedralu. Srebrni pokrov za sliku dao je napraviti arhiđakon Valerio de Ponte, poznat kao historičar, god. 1670. Slika je Bianchiju *»un antichissimo dipinto di stile greco«*.[5]

Bersa nije pridao važnost toj slici. Ona mu je »levantinska«, odnosno slikana *»alla greca«*. Zapazio je da je Bogorodičino lice premazano, a za srebrni okov kaže da je vjerojatno iz XVI st. i možda djelo zadarskog zlatara Stjepana Venčona[6]. Cecchelli, naprotiv, upozorava na starost slike te ju je, koliko mu je to dopuštao srebrni pokrov, proučio detaljnije, i po odlikama izrade Kristova lica zaključio da bi mogla biti iz XV st.[7]

Kad je skinut srebrni pokrov sa slike, ona nije na prvi pogled pokazivala karakteristike velike starine. Lice Bogorodice bilo je premazano uljenom bojom sigurno u vrijeme okivanja god. 1670, jer je premaz imao konture otvora na srebrnom pokrovu. Fizionomija tog novog lica bila je sladunjava i bezizražajna. Odjeća Bogorodice i malog Krista bila je grubo premazana tempera bojama. Jedino lice malog Krista, njegove ruke i ruke Bogorodice nisu bile premazane, nego su bile prekrivene slojem potamnjelog firnisa. Pokazivali su osobine slikarstva koje sa stereotipnim slikanjem kasnijih bizantskih ikona nije imalo ništa zajedničkog. Po tome nije bilo teško zaključiti da je slika nastala već u punom srednjem vijeku i da je treba što savjesnije proučiti.

Restauriranje slike povjereno je akademskom slikaru M. Kotlaru, restauratoru restauratorske jedinice pri Institutu Jugoslavenske akademije u Zadru, koji je to, sredstvima Instituta, izvršio za-

[1] *Eitelberger von Edelberg*, Die mittelalterlichen Kunstdenkmäler Dalmatiens, Beč, 1884, 164; *F. Radić*, Starodavno plosnorezano i bojadisano propeće u franovačkoj crkvi u Zadru. Viestnik hrvatskoga arheološkoga družtva, god. XIII (1891), br. 4, 114—117; *Saballich*, Guida arheologica di Zara, Zadar, 1897, 102; *Idem*, I dipinti delle chiese di Zara. Zadar, 1906. 54—56; *G. Bersa*, Guida istorico-artistica di Zara. Trst 1932. 70—71; *Toesca*, Il Medio evo, II, 931, 934. 993, 1026; *E. Sandberg—Vavala*, La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione, Verona 1929, 69, 78—79; *C. Cecchelli*, Zara, Catalogo delle cose d'arte e d'antichità, Rim, 1932, 131—132; *E. Garrison*, Italian romanesque panel painting, Florence, 1949, 180, 453.

[2] *Saballich*, Guida, 323—324, *Idem*, I dipinti, 62 — 63; *Bersa*, Guida, 88; *Sandberg—Vavalà*, o. c., 70, 78—79; *Cecchelli*, o. c., 151; *Garrison*, o. c., 180, 455.

[3] *Saballich*, I dipinti, 7—8; *Toesca*, o.c., 1030; *Bersa*, o. c., 79; *Sandberg—Vavalà*, o. c., 95, fig. 54; *Cecchelli*, o. c., 72; *Garrison*, o. c., 180, br. 454.

[4] *G. Gamulin*, Bogorodica s djetetom i donatorom iz Zadra, Peristil II, Zagreb 1957, 143—151, gdje je navedena ostala literatura.

[5] *C. F. Bianchi*, Zara cristiana I, Zadar, 1877, 108. Te je podatke preuzeo i Saballich (Guida, 53).

[6] *Bersa*, o. c., 55.

[7] *Cecchelli*, o. c., 33.

ista savjesno. Premaz s lica lako je skinut i pod njim se našla originalna slika Bogorodice. Lice, dakle, do okivanja nije bilo premazivano kao ni Kristovo lice i ruke obaju likova.

Premaz na odjeći sastojao se od dvaju slojeva. Stariji sloj zahvatio je svu odjeću Bogorodice i Krista. Bogorodičin plašt bio je premazan plavosivom bojom. Rub je bio oslikan zlatnom trakom sa crvenom vijugavom niti po sredini, a po površini plašta bile su naslikane male zvijezde s po četiri kraka. Svaka je imala u centru mali kružić a krakovi su završavali u obliku stiliziranog malog ljiljana. Na rukavu desne Bogorodičine ruke bila su naknadno naslikana dugmeta. Haljina i plašt Kristov bili su premazani istom crvenom bojom s dosta rustično slikanim zlatnim »*lumeggiaturama*«. Tom prilikom bila je izmijenjena i pozlata na pozadini. Na toj pozlati vide se aureole iza glava obaju likova, koje su izrađene raznolikim utisnutim puncama tako raspoređenim da tvore različite ornamente. Ova je pozlata prekrila originalno slikanu površinu Bogorodičine glave gotovo za čitava dva centimetra, tako da je glava bila znatno smanjena.

Noviji sloj premaza zahvatio je sav Bogorodičin plašt, osim obruba koji je ostao vidljiv iz starijeg sloja. Na toj novoj plavoj površini bilo je naslikano nekoliko manjih zvijezda kružnog oblika s tupim krakovima i jedna velika zvijezda na desnom Bogorodičinom ramenu u obliku križa s ljiljanovim cvjetovima između krakova. Tom prilikom premazana je i košulja Kristova, koja je tad obojena zeleno, te stopalo Kristove lijeve noge, kojemu je izmijenjen položaj.

Nakon što je M. K o t l a r skinuo oba premaza s odjeće Bogorodice i Krista, pružila nam se prilika da tu lijepu kompoziciju sagledamo sa svim njezinim karakteristikama. Ispod kasnije pozlate nisu, nažalost, nađeni ostaci originalne pozlate, tako da je na slici ostavljena kasnija pozlata (slika 1).

Kompozicija je naslikana na dasci visokoj 82 cm, širokoj 52 cm. Slikana površina ima oblik kvadrata veličine 48,5 x 48,5 cm, kojemu je na gornju stranicu dodan polukrug s polumjerom dugim nešto manje od polovine stranice kvadrata, tako da ukupna visina slikane površine iznosi 72,5 cm. Neoslikana površina daske bila je, sigurno, pokrivena okvirom koji je imao oblik polukružnog luka naslonjenog na dva tanka reljefna stupića, kako je to bio običaj u doba romanike. Lijep primjer nalazi se u samom Zadru, na spomenutoj slici Bogorodice na prijestolju, u samostanu Sv. Marije.

Lica i ruke obaju likova i Kristove noge slikane su od tamnog na svijetlo, sjene su sivozelenkaste, inkarnat žućkast, a na obrazima pomalo ružičast. Svi su prijelazi iz boje u boju dobro izvedeni, nema izražene granice. Na nosu i na lijevom obrazu Marijinom vidimo potez kista, koji se prelijeva u toplim narančasto-ciglastim tonovima čime je postignut značajan efekt svijetla i plastičnosti. Na desnoj Bogorodičinoj ruci dobro se zapažaju tanki potezi svijetle žućkaste boje, koji ističu anatomske detalje ruku. Takve tanke poteze nalazimo i na Kristovim nogama. Krist je odjeven u crvenu košulju i crveni plašt s vrlo gustim zlatnim »*lumeggiaturama*«. Na lijevom Kristovu ramenu vidi se bordura od dviju crnih pruga između kojih je protkana zlatna nit. Krist ima na stopalima sandale slikane zlatnim nitima. Bogorodičina haljina je boje ciklame. Vidimo tek rukav desne ruke s dva dekorativna pojasa slikana tankim zlatnim prugama ukrašenima nizovima malih bijelih perla u sredini. Plašt je modar, sjene su tamnije, a osvijetljeni njegovi dijelovi slikani su tankim potezima svijetlije boje. Pričvršćen je na sredini prsiju ispod grla a stiliziranim naborima prekriva ramena, čitavu glavu i gotovo sasvim kapu boje ciklame, koju Bogorodica nosi, po bizantskoj ikonografiji, ispod plašta. Plašt je obrubljen rubom od triju zlatnih pruga između kojih teku dvije crvene pruge. Na ramenu i na glavi taj je rub bogatiji, tako da je mjestimično prekidan zlatnim četvorokutima a javlja se još i jedna tanka zlatna pruga paralelna s rubom. Na rubu plašta, poviše lakta, naslikani su još privjesci od tankih zlatnih niti — trokutasti pri vrhu, a na dnu u obliku križa — koji se inače vrlo često javljaju na sličnim kompozicijama tamo od Vladimirske Bogorodice[8] pa do ikona novijeg datuma. Nad Bogorodičinim čelom naslikan je na plaštu bijelom bojom mali križ, ukrašen biljnim motivima (slika 1), a na ramenu vide se ostaci veće osmorokrake zvijezde naslikane tankim zlatnim nitima.

Općenito uzevši, slikarska faktura pokazuje vrlo visoki kvalitet te savršeno poznavanje metiera. Sve je slikano sigurnim i čvrstim potezima koji su ujedno vrlo precizni. Dok su na većim površinama inkarnata sigurno postavljene svijetle i tamne plohe, na sitnim detaljima kist je vođen kaligrafskom virtuoznošću. Naročito dubok dojam ostavlja izraz Marijina lica. Tamnim tonovima oko očiju i vještom modelacijom svijetlih tonova oko ustiju postignut je, možda i nehotično, produhovljen izraz koji je inače stran na hladnim maskama velikog broja sličnih kompozicija iz srednjeg vijeka. Manje je uspio lik Krista čiji strogi izraz djeluje malo groteskno.

Ikonografski, naša kompozicija prikazuje Bogorodicu *Glikofilusu* (Umiljenje), samo što Kristove ruke ne grle majku, nego se u desnici nalazi *volumen legis*, a lijeva stoji u položaju kao da grli. Radi se o kompromisu *Glikofiluse* i *Hodigitrije*, gdje Krist sjedi postrance na jednoj majčinoj ruci, drži u jednoj ruci *volumen legis*, a drugom blagoslivlja. Takav je kompromis rezultat slobodnijeg gledanja na ikonografske šeme, koje je sasvim moguće u sredini udaljenoj od centra stroge bizantske umjetnosti. Na priličnom broju sličnih kompozicija iz Italije vide se te osobine.

[8] *V. N. Lazarev*, I s t o r i j a v i z a n t i j s k o j ž i v o p i s i, Moskva, 1948, tabla 198.

Položaj Krista na našoj slici vrlo je sličan onome na poznatoj slici »*Madona dei mantellini*«.[9] Možda će nas i njegova fizionomija dovesti u vezu s tom kompozicijom, ali noge su tamo pokrivene plaštem, a ovdje su niže od koljena gole. Ipak, kad uspoređujemo našu kompoziciju s čitavim nizom romaničkih madona, što nam je omogućeno preko Garrisonove knjige, ne ćemo moći pronaći identičan ikonografski par. Slika iz Torina (Garrisonov broj 209[10]) i slika u Berlinu (broj 412[11]), gdje su ruke Bogorodice u istom položaju, prikazuju čisto Umiljenje. Na slikama, pak, u firentinskoj Akademiji,[12] u zbirci Acton,[13] te na jednoj slici iz Rima,[14] gdje mali Krist drži *volumen* kao na našoj, prikazana je zrcalna kompozicija, a Krist još k tome ima pokrivene noge. Ne smijemo, dakako, tvrditi da naša kompozicija predstavlja neki ikonografski unikum. Ona predstavlja tek zanimljivu varijantu. Ali, upravo originalnost u variranju ikonografskih detalja povećava njezinu vrijednost, i to moramo imati na umu u konačnom ocjenjivanju.

Komparacija slikarske fakture s drugim slikama koje nalazimo u Garrisonovoj knjizi i u drugim publikacijama zasada je nemoguća. Pronalaze se tu i tamo veće ili manje sličnosti s pojedinim primjercima, ali dok se ne provede komparacija de visu, ne može se ništa pouzdano reći. Što je mnogo važnije, komparacija sa zadarskim slikama dovela me do pozitivnih rezultata koji su značajni koliko za datiranje slike toliko za utvrđivanje mjesta postanka. *Slikano raspelo u crkvi Sv. Mihovila* u Zadru, iako je vrlo oštećeno, pružilo nam je dragocjeni komparativni materijal. Na lijevom kraku križa sačuvao se lik rastuženog Ivana, a na gornjem kraku fragment lika anđela. Ivanovo lice pokazuje gotovo blizanačku sličnost našoj Bogorodici (slika 2). Slikano je na identičan način. Iste su boje upotrebljene u obradi sjena, iste boje služe za inkarnat, a isti narančasto-ciglasti potezi kista oblikuju nos i lice u sjeni. Samo ispod oka nije tako gusta sjena kao na Bogorodici a svijetli namazi na ruci nisu tako tanki kao na ruci Bogorodice. Ta nas sličnost upozorava da su oba djela nastala u neposrednoj vremenskoj i topografskoj blizini, a budući da se oba nalaze od davnine u Zadru, to potkrepljuje pretpostavku da su tu i nastala. Manje je vjerojatno da su zajedno importirana. Uništeno raspelo iz samostana Sv. Marije pomoglo bi nam još više u tom studiju jer, koliko se može suditi po Saballichevoj fotografiji, nije bilo stilski daleko od naše slike.

Sličnost sa slikom Bogorodice iz samostana Sv. Marije nije velika. Ona pokazuje neku karakterističnu lazurnu modelaciju lica s isto toliko karakterističnom grafičkom obradom očiju, nosa i ustiju, a naša je bliža bizantskom shvaćanju modelacije lica s određenim proporcijama, grafikom, te izborom i upotrebom boja u obradi volumena.

U složenoj problematici pojava u slikarstvu, koje su nakon komnenskog perioda umjetnosti Bizanta zahvatile ona područja na koja je ta umjetnost imala neposredan utjecaj, naša slika mora da zauzme određeno mjesto. Slika Bogorodice iz samostana Sv. Marije, zajedno s nekoliko drugih slika sličnog sadržaja koje je Garrison pravilno povezao u jednu grupu, označavaju jednu fazu u oslobađanju tog slikarstva od strožih bizantskih šema. Ta grupa nije usko vezana za Italiju (Veneciju), kako tvrdi Garrison, nego je mogla nastati, kako dobro iznosi Gamulin, i u Dalmaciji.

Po svojim karakteristikama naša bi Bogorodica, zajedno sa spomenutim raspelom iz crkve Sv. Mihovila, mogla biti stilski starija i predstavljati nižu stepenicu prema Bogorodici iz samostana Sv. Marije. Kako se ta slika datira potkraj XIII st. ili početkom XIV st., postanak naše slike Bogorodice trebalo bi datirati u drugoj polovini XIII st. Time bismo se složili s Garrisonovim datiranjem raspela iz crkve Sv. Mihovila.

Zasada se moramo zadovoljiti takvim preliminarnim konstatacijama, a dalji rad na produbljivanju studija spomenika dalmatinskog slikarstva iz ovog važnog perioda za opću povijest umjetnosti donijet će, nadamo se, konkretnije rezultate.

---

[9] *Garrison*, o. c., 65, br. 125.

[10] l. c., 87.

[11] l. c., 156.

[12] l. c., 97, br. 243; *Mostra giottesca*, catalogo, Firenze, 1937, Tav. 105,7.

[13] *Garrison*, o. c., 56, br. 83; Mostra, T. 112, 65.

[14] *Garrison*, o. c., 229, br. 630.

RIASSUNTO

UNA SCONOSCIUTA MADONNA DUGENTESCA A ZARA (ZADAR)

L'autore pubblica per la prima volta un interessante dipinto dugentesco che rappresenta il busto della Madonna col Bambino fra le braccia. Questo dipinto fu recentemente restaurato.

Stava sull'altare dell'Immacolata nella cattedrale di Zara (Zadar) ed era coperto d'una lamina d'argento fatta eseguire dall'arcidiacono Valerio de Ponte nel 1670. Il volto della Vergine era ridipinto in quella occasione. Ma, levata la lamina, si trovarono ancora due strati di ridipintura che si estendevano su tutta l'immagine tranne il volto del Bambino e le mani di ambedue le figure. Ripulita tutta la ridipintura la composizione potè venir studiata.

Dall'analisi iconografica risulta che questo quadro dimostra una rara variazione del motivo di Glykofilousa, cioè del tipo dove il Balbino non abbraccia la Madre, bensi con una tiene il volumen legis. La posizione delle mani di Maria rappresentata su questo quadro è molto rara: fra i quadri ripprodotti nel libro del *Garrison*, Italia romanesque panel painting (Firenze 1949) si trovano solamente due quadri (no. 209 e 412) dove Maria tiene il Bambino dalla stessa parte e le mani nel medesimo modo, ma il Bambino non regge il volumen legis e ha le gambe coperte. Tre altri quadri (no. 83, 243, 630) dove e la Madonna ed il Bambino sono nella medesima posizione come sul nostro quadro, la composizione è inversa, cioè sembra di guardare il nostro quadro in uno specchio. Pure le gambe del Bambino sono coperte. Questa originale variazione iconografica dà al nostro quadro uno speciale pregio.

L'analisi stilistica ha congiunto questo quadro al crocifisso dipinto nella chiesa di San Michele di Zara che fu datato dal Garrison nella seconda metà del Duecento.

Prendendo in considerazione questo fatto e studiando gli altri simili quadri di produzione italiana l'autore esprime la tesi che questo quadro possa essere un prodotto locale dalmata contemporaneo al crocifisso menzionato.

GRGO GAMULIN

»BOGORODICA S DJETETOM« PIZANSKE ŠKOLE U KATEDRALI U HVARU

REPRODUKCIJA TB. V

Na Hektorovićevu oltaru katedrale u Hvaru, uokvirena raskošnim tabernakulom iz XVII st., čuva se već stoljećima stara slika *»Bogorodice s djetetom«* (drvo, v. 89, š. 59 cm). Bogati pozlaćeni okvir u obliku tabernakula svjedoči da je od starine bila veoma poštivana. Restaurirana 1956. g. od Lelje Čermak, pokazala je svoje prave vrijednosti koje treba pripisati više strogom stilu određene škole i čaru starine koji izbija iz njenog teškog kolorita u kome prevladavaju crveni tonovi negoli nekoj velikoj i nadahnutoj umjetnosti. Koliko god slika bila stilistički zanimljiva, osobito u koncepciji dugog lika malog Isusa i njegove haljine kompliciranih nabora, samo je lice Bogorodice teško, bez draži i bez osobitog monumentalnog dojma. Ali stilska koherentnost čitave kompozicije i njena drevnost čine je jednom od najdragocjenijih starih ikona na istočnoj obali Jadrana. Pored *»Gospe od zvonika«* u Splitu, *»Zadarske Bogorodice«*[1] i one, koja je u istom gradu nedavno pronađena i koju Petricioli ovdje objavljuje[2] to je svakako jedna od najstarijih[3]. Ali, dok obje zadarske slike svojim stilskim oznakama upućuju na jadransko područje, splitska i hvarska po mom su mišljenju uvezene iz Toskane.

»Gospa od zvonika« u Splitu po svojoj je stilskoj organizaciji fenomen posebne vrste. Hvarska *»Bogorodica s djetetom«* nije ništa manje zanimljiva i, ujedno, zagonetna. U obrisu i u crtačkim kvalitetama riješena je nekom sirovom, rekao bih čak grubom stilistikom koja u naborima dječje haljine prelazi u neku traženu i stilski već sigurnu preciozност. Ikonografski, to je tip Hodigitrije, majke s djetetom na lijevoj ruci. Pozadina je oslikana modro, aureole su zlatne sa crno-bijelim obrubom. Sama Bogorodica ima crveni plašt ispod kojeg proviruje rukav haljine u modroj boji. Kako je i plašt malog Isusa u beige boje sa crvenim i ružičastim sjenama, to je opći dojam slike vrlo topao. I rub dječjeg plašta je u karminu sa srebrnim ukrasom, tek haljina oko koljena je plava. Kose su žućkaste sa smeđe ucrtanim vlasima.

Ikonografska tema je izvedena čisto, sa djetetom koje blagoslivlja desnom rukom, a u lijevoj drži *volumen legis*. Zanimljiv je položaj lijeve majčine ruke koja je provučena ispod dječjeg plašta, ali najneobičniji dio je dugačko tijelo djeteta obučenog u plašt bez *lumeggiatura*, maniriranih nabora koji ponekad čine jajolike oblike. Čini se u prvi mah da bi se problem autora moglo riješiti upravo po tome kao i po izrazitom licu djeteta. Ali to je samo naizgled tako. Uklopiti hvarsku Bogorodicu u opus nekog određenog umjetnika veoma je teško.

Lice djeteta podsjeća po fizionomiji u prvi čas na *»Bogorodicu s djetetom i prizorima pasije«* iz Bargella, koja se pripisuje majstoru Raspeća iz Castellara. Neki elementi na licu majke također su bliski, ali sve ostalo, a osobito rješenje draperije, govori protiv toga. Pođemo li dalje tim tragom, ustanovit ćemo da i lice Krista na samom *Raspeću* iz Castellara pokazuje — osobito u načinu izrade očiju i nosa — bliskost s licem naše Bogorodice, ali u *»Bogorodici s djetetom«* iz pizanske crkve St. Eufrasia e Barbara nalazimo opet sasvim disparatnu sliku.[4] Možda smo nešto malo bliže ako prijeđemo na fresku *»Bogorodice s djetetom«* koja se — dignuta s lunete vratiju Sv. Sebastijana — sada nalazi u pizanskom muzeju.

Time smo odredili školu i približno vrijeme nastanka jer se po svoj prilici radi o umjetniku toga kruga, koji je u Pizi radio u drugoj polovini XIII st. pod lukeškim utjecajem. Ako bismo željeli pobliže odrediti vrijeme nastanka naše slike, mi-

[1] *G. Gamulin*, »Bogorodica s djetetom i donatorom« iz Zadra, Peristil br. 2.

[2] *I. Petricioli*, »Nepoznata srednjovjekovna slika Bogorodice iz Zadarske katedrale«, Peristil br. 3.

[3] Neobično zanimljiva *»Bogorodica s djetetom«* (S. Maria in Punta) nalazi se u župnoj crkvi u Budvi. Kako je, osim lica, potpuno prekrivena srebrnom pločom, a i premazivana, teško je o njoj zasada nešto određenije reći, ali vjerojatno je da se radi o Apuliji.

[4] *E. B. Garrison*, Italian romanesque panel painting, 1949, br. 390, 514, 645.

slim da ne bi trebalo ići niže od sedmog decenija. Sudeći po razvitku malih majstora toga vremena u Pizi (*Enrica di Tedice*, na primjer, ili »*Nellusa*«, *Garrison*, br. 109) i razvijene stilizacije Isusovog plašta na hvarskoj slici, vjerujem da treba pomišljati i na nešto kasnije vrijeme, možda na godine između 1270. i 1280. Ako bi u okviru pizanske škole trebalo potražiti još poneki dodir, upozorio bih na »*Bogorodicu s djetetom*« iz St. Michele in Borgo u Pizi, koju Garrison datira u sedmi decenij a koja u tretiranju draperije nije daleko od načina hvarske slike.

Posredni ili neposredni dodiri hvarske komune s Pizom u XIII stoljeću mogući su i vjerojatni, i to se vrijeme točno poklapalo s velikim značenjem koje je Hvarska katedrala u to vrijeme imala na Jadranu. Santa Maria di Lesna bila je mjesto na kome su trgovačke stranke rješavale svoje sporove.[5] Ništa nam ne daje pravo tvrditi da je upravo naša slika bila ta St. Maria di Lesna jer se čini da je prva katedrala bila posvećena »Sv. Mariji Uznesenoj«[6]. Ali, sasvim je razumljivo, da je poznata katedrala u to vrijeme lako mogla doći do ikone koja je potjecala iz čuvene pizanske slikarske škole onog vremena.

---

[5] *Remigije Bučić*, Santa Maria di Lesna — prva stolna crkva hvarska. Posebni otisak iz »Vjesnika za arheologiju i historiju dalmatinsku«, sv. LII, 1959, str. 4.

[6] *R. Bučić*, o. c., str. 6.

RIASSUNTO

Dopo la »*Madonna col bambino*« di Porta ferrea a Spalato, questa è già la seconda »*Madonna col bambino*« che possiamo dire di origine toscana. Anche ammettendo che l'insieme è stilisticamente importante, specialmente nella concezione della figura allungata del piccolo Gesù e dalle sue vesti con complicate pieghe, il volto della Madonna è pesante, non ha nè grazia nè effetto monumentale degno di amirazione. Una calda gamma di colori dove predomina il rosso, è forse quello che attira di piú l'attenzione. Il tema iconografico è nettamente risolto e la coerenza stilistica è palese, cosí che a prima vista sembra che il problema inerente l'autore si possa risolvere tenendo conto solo delle caratteristiche sul volto del bambino. Questo è però solo l' apparenza. Definire la Madonna di Hvar (Lesina) opera di un determinato artista, è un'impresa assai difficile.

Il viso del bambino ramenta in un primo momento la »Madonna col Bambino e le scene della passione« di Bargello, attribuita al »Maestro della Crocifisione di Castellare«. C'è inoltre qualche affinità nel viso della Madonna, ma tutto il resto, e specialmente il drapeggiare parla contro questa soluzione del problema. Se seguiamo questa traccia troveremo forse un certo punto d'apoggio anche nel viso di Cristo sul »Crocifisso« di Castellare, ma nella »Madonna col Bambino« nella chiesa di Ss. Eufrasia e Barbara a Pisa troviamo di nuovo una stilistica tutt'altra. Forse ci aviciniamo per lo più allo stile di questo piccolo maestro pisano se passiamo all'affresco con la »Madonna e bambino«, distaccato dalla Porta S. Sebastiano (adesso nel Museo a Pisa), ma mi pare che questo ci aiuta soltanto a precisare la scuola e il tempo, ma non a individuare il pittore.

Si tratta evidentemente di un pittore di questa cerchia pisana svilupatasi nella seconda mettà del Duecento sotto l'influsso lucchese. Giudicando dallo sviluppo degli altri maestri di questo tempo a Pisa (di Enrico di Tedice, per esempio, o di »Nellus«, Garrison, 109) mi pare si debba forse pensare anche a un tempo un po' piu tardo, cioè verso 1270—80. Se nei limiti della scuola pisana occorerebbe cercare ancora qualche punto affine, penserei alla »Madonna col Bambino« in S. Michele in Borgo a Pisa, che Garrison ha datato nel settimo dicennio, e che nel tratteggiare del drapeggio non è lontano dai modi della nostra Madonna.

ANĐELA HORVAT

ODRAZ PRAŠKOGA PARLEROVOG KRUGA NA PORTALU CRKVE SV. MARKA U ZAGREBU

REPRODUKCIJE TB. VI—XIII

Na župnoj crkvi Sv. Marka u Zagrebu — u srednjovjekovnom Gradecu — podignut je na južnoj strani lađe, prema onoj strani trga koji je najviše izložen suncu, gotički portal povrh kojeg je smještena figuralna plastika raspoređena na naročit način. U našoj umjetnosti na području sjevernih hrvatskih krajeva taj je portal iz više razloga vrijedan pažnje. Zanimljivo je što je svečani ulaz na južnoj strani crkve, što se raspored plastika povrh njega ne povodi za uobičajenim smještajem figuralne dekoracije i što same plastike neujednačenim stilom nude obilje problema (sl. 1).

Makar je to jedini portal srednjovjekovne crkvene arhitekture ukrašen figuralnom plastikom, koji je sačuvan na širokom području sjeverne Hrvatske, a ujedno je i danas figuralno najbogatiji gotički portal u Jugoslaviji, posvećivalo mu se dosad u literaturi razmjerno malo pažnje. Stariji se autori, dakako, ne opredjeljuju u tome kojim je kulturnim vezama ostvareno to djelo, a u datiranju kolebaju se između XIII i XV stoljeća pripisujući dio portala čak romaničkom razdoblju.[1] Istom Željko Jiroušek piše prije kojih petnaest godina da »figuralni plastički ukras portala bjelodano kazuje stilsku srodnost sa suvremenom južnonjemačkom portalnom plastikom (Augsburg, Gmünd)«.[2] Više se kod toga portala zadržao Ljubo Karaman zbog njegove važnosti u našoj sredini kao i zbog toga što predstavlja problem u našoj povijesti umjetnosti, onom prilikom, kad se vrši revizija mišljenja koja su se nakupila u vezi sa srednjovjekovnom umjetnosti u sjevernim hrvatskim krajevima. On tada, u vezi s portalom, iznosi niz svojih zapažanja s obzirom na smještaj portala, zadržava se na njegovoj kompoziciji, ocjenjuje taj rad kao djelo provincijske sredine, a osvrće se i na stil plastika kao i na ikonografske osobine.[3]

Ljubo Karaman o portalu iznosi uglavnom ovo:

1. Glavni reprezentativni ulaz te crkve nije na zapadnom pročelju nego na južnoj strani. Smješten je tako iz urbanističkih razloga, jer je južna strana prema trgu bila prava pročeljna strana te reprezentativne gradske crkvene građevine.

2. Srednjovjekovna jezgra portala potječe iz dvaju perioda: jednom pripadaju kipovi u nišama, a drugom sam arhitektonski okvir portala. Polukružna arkada ne pripada romaničkoj djelatnosti — kako su to neki mislili. Ona je, kao što su i okviri niša, izrađena iz istog kamena i, prema tome, potječe iz istog vremena. Arhitektonski okvir pokazuje oznake vrlo kasne gotike, pa ga ne možemo datirati daleko od kraja XV stoljeća: mršave, zakržljale fijalice, svodovi u nišama, velika arkada u donjem dijelu koja se polukružno savija — sve to daje naslutiti blizinu renesanse. Uz lišće čvorasto nadignuto veliki su grozdovi — motiv raširen u dekoru renesanse. U prostorno udubljenim nišama kipovi su se reljefno dizali iz žbuke nabacane do njihovih ramena. Zapažen je i sitni detalj: luk koji ima izrazito mletačko-gotički oblik, kojim se također naslućuje blizina renesanse.

3. Za kipove portala kaže Karaman da su odraz — ma da u provincijskoj, formalno nedotjeranoj preradi — stila južnonjemačke gotike XIV st. Prihvaća mišljenje Ž. Jiroušeka o stilskoj srodnosti likova na tom portalu s plastikom portala u Schwäbisch-Gmündu i Augsburgu, koja je nastala poslije 1361, odnosno poslije 1356. godine. Razlikuje na portalu skulpture koje su dodane u XVII i u XVIII stoljeću.

---

[1] *Ivan Kukuljević Sakcinski:* Župna crkva Sv. Marka na zagrebačkom Greču, Kolendar Družtva čovječnosti, g. 1872, p. 140—144; *Ivan Krst. Tkalčić:* Povjestni spomenici Zagreba, I, Zagreb, 1889, p. XVI (tu Tkalčić stavlja još portal Sv. Marka u drugu polovinu XIII st.); *Janko Barlè:* Povijest župa i crkava zagrebačkih I, Župa sv. Marka, Zagreb, 1896, p. 5-6; Mapa, *Vl. Kirin,* Zagreb, predgovor *dr. A. Schneider,* p. 7.

[2] *Prof. Željko Jiroušek:* Pregled razvoja likovnih umjetnosti u banskoj Hrvatskoj od XII do kraja XVIII stoljeća, Naša domovina, sv. 2, Zagreb, 1943, p. 691.

[3] *Ljubo Karaman:* O umjetnosti srednjeg vijeka u Hrvatskoj i Slavoniji, Historijski Zbornik I, Zagreb, 1948, p. 106, 113 i II, Zagreb, 1950, p. 136, 143—145, 156.

4. S ikonografskog stanovišta zapaža zanimljive detalje: dva kipa apostola imaju plaštevima pokrivene glave a svaki od njih drži u rukama svitak na kojemu je ispisano njegovo ime — kako je bilo uobičajeno prikazivati proroke.

5. Što se tiče ocjene portala crkve Sv. Marka, Karaman je sklon pretpostavci da je taj portal — s rustičnim kipovima apostola u nišama, što u više redova kidaju organski raspored portala — svakako djelo domaćih klesara. Kaže: samo u provincijskoj sredini gomilaju se kapiteli ispod niše sa Sv. Markom, da bi ispunili prostor između te niše i polukružne arkade. Samo tamo mogli smo naići da liniju te arkade križaju okviri niša za kipove, i samo je tamo moguća pojava da vertikalni arhitektonski raspored portala kidaju vodoravni višestruki redovi niša s kipovima. Oni na portalu trgaju i svaku vezu između stupova na podnožju i arhivolte u vrhu, brišu igru dijelova što nose i dijelova što su nošeni, koja je uvijek jasna u gotici. Niše se protežu između nosećih i nošenih dijelova bez ikakva obzira na širinu stupova i arhivolata.

Tumačenje zašto se »porta insignis« crkve Sv. Marka u Zagrebu ne nalazi na zapadnoj nego na južnoj strani, prema prostranijem dijelu glavnoga trga, Karaman je ukratko obrazložio uvjerljivim urbanističkim razlozima. Takav je smještaj uobičajen u južnonjemačkim i austrijskim krajevima. Srednjovjekovni Gradec — trabant Zagreba (Kaptol) — zasnovan je organski na brdu u obliku trokuta mekih obrisa. Svojevremeno je Petar Knoll našao analogiju s takovom urbanističkom osnovom grada Chalon-sur-Saon.[4] Ali, teško je dovesti u vezu postanak urbanističke osnove Gradeca s gradom u dalekoj jugozapadnoj Francuskoj. I prva, a i druga osnova trokuta mekih obrisa, koja je organski izrasla uvjetovana terenom, bit će opći tumači urbanističkih shvaćanja svog vremena. Obje urbanističke osnove poklapaju se u pogledu obrisa, a bitno se razlikuju rasporedom urbanističkog rastera koji je u Gradecu kasnogotički. A. Mohorovičić je izvrsno zapazio da je srednja zona Griča približno pravilna u odnosu prema vanjskoj nepravilnoj zoni.[5] Za takovo oblikovanje gradskog prostora možemo naći analogiju u bližim krajevima od Francuske. U XIV st. izgrađuju se u Bavarskoj kuće u pravilnim blokovima, oblikuje se pravokutni glavni trg, što usvaja i Austrija u kojoj glavni trg nakon g. 1300. ima oblik kvadrata, što je specifična austrijska modifikacija stare forme gradske osnove.[6] Moguće je da su »hospites« imali udio u tome jer možemo naći srodno rješenje u Gradecu s južnonjemačko-austrijskim rasporedom gradskog prostora.

Ne ulazeći dalje u urbanističko razmatranje Gradeca, ovdje ću spomenuti još to da je lako shvatljivo što je usvojen običaj južnonjemačkih krajeva da se svečani ulaz u gradsku crkvu smjesti s južne strane jer je to i ovdje bila najpovoljnija strana. Na tom se brijegu za hladnih dana itekako osjećaju ledene struje vjetra. A na tom se trgu oko crkve nekoć odvijao javni život. Trgovalo se svaki dan, a veći trg bio je u tom »kraljevskom slobodnom gradu« svakog ponedjeljka i četvrtka.[7] Tu se jamačno i sudilo jer se kraj velikih crkvenih vrata nalazio i pranger, gdje su se izvršavale javne kazne.[8] Najvjerojatnije je, dakle, da je urbanistički raspored grada diktirao da je portal glavne crkve tog građanskog naselja bio smješten s južne strane, iako je crkva sama orijentirana po tada uobičajenim propisima: istok-zapad.

S Karamanovim mišljenjem koje je izneseno pod točkom 1 možemo se, dakle, u potpunosti složiti. Ono, pak, što je navedeno u ostalim točkama potrebno je podvrći detaljnijoj analizi, da vidimo na koje nas zaključke ona može dovesti. Jer, kad je Karaman pisao unutar općeg pregleda srednjovjekovne umjetnosti na području sjeverne Hrvatske samo usput i o tom portalu, nije imao potrebne predradnje, pa je, dakako, mogao stvoriti sud o tom djelu samo na temelju općih zapažanja.

Karaman izvrsno zapaža na portalu zanimljive pojedinosti i nespretnosti koje nastaju slobodnije u provincijskoj sredini, podalje od velikih umjetničkih centara, gdje se zapažaju i odstupanja od uobičajene ikonografije. Ali, nakon što je izvršen na tom portalu konzervatorski zahvat kojim je otkriveno da se preinakama u više navrata u mnogočem izmijenio prvotni izgled portala, nameće nam se pitanje da li uistinu moramo stavljati postanak kipova u XIV, a okvir portala u XV stoljeće. I još nešto! Kad podrobnije proučimo plastike, postavlja se pitanje da li da ih vrednujemo kao rustična djela domaćih klesara koja su nastala pod utjecajem stila Gmünd-Augsburg u drugoj polovini XIV stoljeća. Nije li moguće da su i portal i njegova figuralna dekoracija iz istog vremena? Kakvim kulturnim vezama i kada je to moglo nastati?

Da možemo odgovoriti na tako postavljena pitanja, potrebno je podvrći stilskoj analizi posebno pojedine plastike tog portala, a zatim cjelinu što dosad nije učinjeno. Čini mi se da je glavna prepreka u tome što se postanak kipova stavlja u XIV, a okvir portala u XV st., što se kipovi povezuju sa Schwäbisch-Gmündom i Augsburgom samo na temelju nekih općih stilskih srodnosti i što se po-

[4] *Dr. Petar Knoll:* Die Oberstadt von Zagreb, ein städtebauliches Denkmal, Morgenblatt, Nr. 304, Zagreb, 24. XII 1937, p. 9; dr. Petar Knoll: Urbanizam s obzirom na stari Zagreb, Zagreb, 1934, str. 194—207.

[5] *Prof. ing. arh. Andre Mohorovičić:* Analiza historijsko-urbanističkog razvoja grada Zagreba, Rad JAZU, Zagreb, 1952, knj. 287, p. 31—33.

[6] *E. Schaffran:* Kunstgeschichte Österreichs, Wien, 1948, p. 128—129.

[7] *Tkalčić,* o. c., p. LXXXI.

[8] *Tkalčić,* o. c., p. LXIX.

stanak tih zagrebačkih plastika stavlja prerano, a okvir portala prekasno. Već je dr. S. Ritig jednom prilikom spomenuo da je na jednom od kipova pronađena brojka 1420,[9] a Gjuro Szabo,[10] pa poslije i Andre Mohorovičić,[11] prihvatili su to — ne ulazeći u analizu djela — kao godinu postanka portala crkve Sv. Marka. Da li je moguće da je taj portal nastao g. 1420?

Da ne zastanemo kod povezivanja te zagrebačke plastike s Gmündom i Augsburgom samo na temelju nekih općih sličnosti, pokušat ću da iznesem ovdje nova zapažanja u vezi s tim portalom.

Južni portal te trobrodne crkve dvoranskog tipa visok je oko 8,5 m, širok 3,9, a dubok oko 1 m. Povrh zaobljenog profiliranog luka portala u jedanaest plitkih niša smješteno je petnaest kipova u tri niza koji nisu u istoj liniji (sl. 2, 3). Raspored je ovakav: u najvišoj zoni koja ima dva stupnja nalaze se na najvišem mjestu Krist i Marija s Isusom, svaki kip u posebnoj niši koje su odijeljene stupićima. Nešto niže su prvaci apostola Petar i Pavao svaki u svojoj niši. U srednjoj zoni koja je naročito bogata također se ritam niša mijenja. Na počasnome mjestu ispod kipova Krista i Marije u dvodjelnoj je niši patron crkve, sv. Marko. Na nešto nižem stepenu ovoga niza sa svake strane patrona nalazi se po jedna niša s po dva apostola, a dvije pobočne niše u kojima su također po dva apostola slijede liniju niše sv. Marka, ali nisu u ravnoj plohi timpana nego su smještene ukoso, tako da daju portalu dubinu. Isto tako smještene su ukoso u donjoj zoni dvije niše od kojih svaka počiva na dva postrance smještena polustupa s lisnatim kapitelima. U tim nišama smješten je po jedan apostol. Na osebujnu kompoziciju tog portala osvrnut ću se kasnije nakon deskripcije i analize kipova koji u nišama stoje na niskim podnožjima. Srednjovjekovni kameni kipovi s tragovima crvene boje isklesani su od žućkastog vapnenca kojeg se kvaliteta opaža naročito na oštećenim mjestima. Poprečna im je visina 100 cm. (Visine kipova variraju od 98—104 cm.) Kipovi nadoknađeni u doba baroka, izrađeni od drva, prilagođuju se visini gotičkih.

Figuralna plastika niže se na portalu ovim redom:

1. KRIST (sl. 3, 4) u dugoj haljini koja pada mirnim i škrtim paralelnim okomitim naborima do gležanja bosih nogu s plastično istaknutim naborom po sredini donjeg oboda. Lik stoji frontalno sam u niši. Haljina ima duge rukave do zapešćaja. U lijevoj ruci koja je grublje obrade — kao što su i noge — drži vladalačku kuglu. Desne pesnice nema, pa nema ni atributa (dizala se vjerojatno na blagoslov). Položaj ruku u visini prsiju teži označavanju horizontalne linije toga kipa, koji nije koncipiran vitko (omjer glave prema tijelu otprilike je 1:4). Četvorinasto oblikovana glava s malim nagibom blaga je i vedra izraza. Na toj je glavi gotovo sve prožeto oblinama: visoko čelo, krupne bjeloočnice s jakim rubovima, visoko uzdignute obrve, meki podočnjaci koji daju izraz vedrine. Razmjerno mali, uski nos spojen je s lukom obrva. Usta poluotvorena — govore. Brkovi se u luku stapaju s dvodjelnom bradom, koja je kovrčasta. Ta voluminozna, vješto klesana masa glave uokvirena je kosom koja u mirnim pramenovima pada na ramena.

2. MARIJA S DJETETOM ISUSOM (sl. 3, 5) najvitkija je statua tog portala, stoji u zasebnoj niši. Marijina haljina u gornjem je dijelu sapeta uz tijelo (kostim!). Izrez oko vrata zaokružen, struk vrlo naglašen. Mirna ploha poprsja u obliku hljeba, kojem podignuta ramena steže remen plašta ukrašen kopčama, u kontrastu je s naborima u obliku cijevi na donjem dijelu haljine, ispod koje proviruje šiljata cipelica. Plašt je prebačen uz pojas, niže struka, tako da nabori dijagonalno naglašavaju vertikalu kipa, ali ujedno i horizontalu jer se obilno nižu i po strani. Glava Marijina i desna ruka — koje bi sigurno u pogledu stila mogle mnogo da kažu — manjkaju već odavno; vide se samo ostaci kose i plašta. Također ne postoji ni gornji dio djeteta Isusa. Majka ga drži svojom lijevom rukom, a dijete se upire desnom nožicom o majčina prsa. Dječakova ručica s kuglom, na kojoj je križ, dodatak je od drveta iz XVIII st. Između plašta Marijinog i dječakovih golih nogu zapaža se težnja za prostornošću. Osjećaj za masu naročito se primjećuje na gornjem dijelu tijela, dok slikovit momenat prevladava u organizaciji nabora u srednjem dijelu statue.

3. APOSTOL PETAR (sl. 3, 6), u haljini ispod koje proviruju bose noge, a koja jednostavnim okomitim naborima pada do podnožja, stoji frontalno sam u niši. Horizontalno naborani nabori plašta u obliku otvorenog slova »U« spušteni su napadno nisko — poviše koljena. Četvorinasto koncipirana glava malo okrenuta prema unutrašnjosti portala uokvirena je bujnom valovitom kosom, koja se u mekim čvorovima kovrča sa strane i spaja sa zaliscima i dvodjelnom bradom koja svršava mekim kovrčama. S bradom se u mekom luku stapaju i brkovi. Oči s jakim rubovima klesane su s ispupčanim bjeločnicama. Jaki nadočni rubovi odaju crtu izvjesne nervozne odlučnosti. Nos je proporcionalan i uzak. Usta su malo otvorena. U lijevoj ruci Petar drži zatvorenu knjigu, a desna mu je ruka oštećena. Usprkos tome što manjka atribut — ključevi — jasno je da je taj kip, Petar, par Pavlu. Kod te realistično klesane glave volumen nije izražen tako jako kao kod Kristove glave.

4. APOSTOL PAVAO (sl. 3, 7) je u haljini koja pada do tla u okomitim naborima ispod kojih vire

---

[9] *Dr. Svetozar Ritig:* O restauraciji crkve Sv. Marka, Katolički list, Zagreb, 1938, br. 19, p. 235.

[10] *Gjuro Szabo:* Stari Zagreb, Zagreb, 1941, slika na tabli br. 7.

[11] *Mohorovičić* A., o. c., sl. 44.

obje noge. Nabori plašta od kukova na niže djelomično negiraju liniju vertikale kipa. Ovalna, ćelava glava malo je usmjerena (kao i Petrova) prema unutrašnjosti portala. Visoko zaobljeno čelo izbrazdano je, nadočni su rubovi jaki, oči ispupčene. Od pravilnog nosa urezane su oko ustiju brazde. Usta su malo otvorena kao da kane progovoriti. Kosa sa strane i zalisci u tvrdim linijama bitno se obradom razlikuju od mekog luka brkova i duge, uske brade koja gotovo u svilenasto mekim pramenovima — bez kovrča — prekriva prsa. U lijevoj opuštenoj ruci drži zatvorenu knjigu, a u desnoj mač kasnogotičkog tipa s koso tordiranim drškom i s lagano savinutom prečkom. Mač koji je po svoj prilici suvremenog tipa dolje je oštećen. Osjećaj za masu očit je u modelaciji glave, a slikoviti elementi prevladavaju u odjeći i naročito u bradi.

5. APOSTOL ? (sl. 3, 8), drveni kip na zaobljenom podnožju zamijenio je očito gotički kameni kip. Haljina sa zaobljenim izrezom oko vrata pada do tla gdje proviruje bosa noga. Plašt u srednjem dijelu plastike bogatije je naboran od haljine. Duguljasta uska glava uokvirena je mekim, kratkim pramenovima kose i brade. Lijeva ruka položena je na grudima, a desna manjka do iznad lakta. Atribut manjka, pa se ne zna kojeg apostola kip predstavlja.[12] Dobar barokni rad iz XVIII st.

6. APOSTOL FILIP (sl. 3, 8) stoji u niši zajedno s apostolom pod br. 5, prema kojem je okrenut glavom. Haljina pada okomitim naborima prema tlu. Kip je u donjem dijelu oštećen. Plašt se na prsima rastvara s dvije mirne linije. Plašt se u srednjem dijelu — koji je utisnut pod opuštenu lijevu ruku kojom ujedno drži zatvorenu knjigu — nabire u zaobljenim debelim dijagonalnim naborima (što odgovara odnosu prema kipu sv. Andrije), čime se u srednjem dijelu naglašava širina statue. Desnom rukom drži atribut: masivni, izduženi križ. Glava u poluprofilu uokvirena je bujnom kosom, zaliscima, brkovima i dvodjelnom bradom s mekim pramenovima i kovrčama. Jaki nadočni rubovi odaju pažljiv i ponešto trpki izraz lica. Nos pravilan, usta zatvorena. Osjećaj za masu, više izražen u mirnoj partiji poprsja, u kontrastu je s naborima plašta i glavom koja je više slikovita nego voluminozna.

7. APOSTOL ? (sl. 3, 9), u niši zajedno s Judom Tadejem prema kojem je glavom okrenut. Haljina u mirnim naborima pri dnu je uska. Ispod nje proviruju noge. Mirna ploha poprsja u kontrastu je sa srednjim dijelom, gdje se nabori plašta lome duboko. Horizontalna linija kipa vrlo je naglašena naborom plašta koji iz lijeve ruke — kojom drži zatvorenu knjigu — pada široko i dvostruko do niže koljena. Desna ruka s atributom manjka, pa se ne zna koji je to apostol. (Na oštećenoj ruci vidi se kružna rupa.) Bradata glava malo uzdignuta, dostojanstvenog držanja, obraštena je bujnom kosom, zaliscima i brkovima. Kosa i brada se kovrčaju. Jaki nadočni rubovi, plastične oči, nos pravilan, usta zatvorena.

8. APOSTOL JUDA TADEJ (sl. 3, 9), u niši zajedno s apostolom pod br. 7, prema kojem je glavom okrenut. I njegova je haljina pri podnožju uska, s okomitim naborima ispod kojih vire noge. Plašt prebačen preko glave pada lagano naznačenim dijagonalama preko prsiju, a u srednjem dijelu dubokim zaobljenim naborima naglašava horizontalnu liniju kipa, koja je potencirana time što u visini kukova apostol s obje ruke drži traku s natpisom »s. iudas« pisan gotičkom minuskulom. Glava malo pognuta s visokim čelom, velikim očima, tubastim nosom, s istaknutim ličnim jagodicama odaje grubi izraz pučanina. Partija ustiju markirana konkavno. Meki brkovi stapaju se s karakterističnom bradom koja pada u mirnim pramenovima u istaknutom valu na prsa i svršava dolje šiljasto, nesimetrično kao plameni jezik.

9. SV. MARKO S KRILATIM LAVOM (sl. 3, 10), kip crkvenog patrona, smješten centralno u dvodjelnoj niši, široko zasnovan, stoji frontalno. Haljina pri dnu je uska i pada u okomitim naborima do podnožja, gdje proviruju obje bose noge. Plašt se nabire od kukova do niže koljena u krupnim kosim zaobljenim naborima koji naglašavaju horizontalnu liniju kipa. Sa strane padaju okomito trostruki nabori na njegovom desnom boku. Glava četvorinasta, izdužena, s plosnatim čelom, obraštena kosom, zaliscima, širokom bradom i brkovima koji se u velikom luku spuštaju oko poluotvorenih, konkavno označenih ustiju. Svi pramenovi označeni plitko i meko. Glava s ozbiljnim velikim očima, jakim nadočnim rubovima, s tubastim nosom stoji u poluprofilu usmjerena prema apostolu Andriji. U desnoj ruci patron drži zatvorenu knjigu, a u lijevoj simbol evanđeliste: krilatog lava. Njega ne dotiče pesnicom jer on stoji na raširenom rotulusu koji se svija s obje strane. Lavić mirna izražaja s malim uškama, s dlakom koja u mekim pramenovima pada niz tijelo ima podvijen kitnjast rep. Prednjom desnom šapom podržava savinuti rotulus. U kontrastu s mekše tretiranim volumenom tijela izdižu se iz hrpta tvrdo stilizirana krila koja mu ističu horizontalnu liniju kao što sâm mladi lav svojim smještajem naglašava horizontalni momenat na cijeloj statui. — Donji rub niše ukrašen je čvorastim

[12] Na tom portalu nisu identificirani kipovi koji predstavljaju apostole: Jakova St., Jakova Ml., Šimuna i Bartolomeja, ali tom se prilikom ne upuštam u njihovo određivanje jer to nije bitno za moje izlaganje. U slučaju ovog portala ne možemo se poslužiti pomagalom koje, na pr., navodi A. Ivandija u radnji »Vinkovićev portal zagrebačke stolne crkve«, Zbornik zagrebačke nadbiskupije I, Zagreb, 1944, p. 644—645. — Drvene plastike s tog portala, koje potječu iz doba baroka, donosim u deskripciji kao sastavni dio cjeline, ali ne dolaze u obzir kod daljeg promatranja stila tog gotičkog portala. Restaurirane su u Restauratorskoj radionici Jug. akademije g. 1949. Tom su prilikom oslobođene premaza kreča. Konstatirano je da kipovi nisu zatečeni crvotočni. Kipove su restaurirali i konzervirali S. Dekleva, I. Lončarić i Z. Wiroubal.

lišćem u jednom nizu. Lišće se izdiže iz triju plošnih konzolica kao iz triju plošnih peteljki. Niže njih su dva lisnata ukrasa izdužena oblika.

10. APOSTOL TOMA (sl. 3, 11) stoji u poluprofilu, usmjeren je prema susjednom apostolu s kojim je zajedno u niši. Haljina ima u gornjem dijelu plitke, a dolje duboke okomite nabore ispod kojih viri noga. Zaobljeni duboki nabori plašta na srednjem dijelu kipa plastično su istaknuti prema naprijed i naznačuju ujedno i horizontalnu liniju skulpture. S obiju strana vise okomiti nabori. Lijeva ruka manjka (vidi se kružna rupa), a u desnoj drži oblu palicu na koju je u XVIII st. nadodan nastavak s kopljem — vjerojatno prema ranijem atributu. Gotička glava s poprsjem također je nadoknađena drvenom u XVIII st. Zbita obla glava s navoranim čelom, velikim očima, proporcionalnim nosom i ustima, uokvirena debelim uvojcima kose i kratkom bradom ispod koje je zaobljeni ovratnik, prilično je dobar barokni rad. Na prsima se primiječuju ostaci meke dvodjelne prvotne brade.

11. APOSTOL ? (sl. 3, 11), kip od drva na zaobljenom podnožju, zamijenio je, očito, gotički, kameni. Haljina gore zaobljena izreza, s malo naglašenim strukom pada u plitkim, gustim — kao vlažnim naborima do podnožja. Na desnoj nozi koja viri ispod odjeće istaknuto je koljeno preko kojeg je zabačen u nešto nemirnijim linijama dugi plašt. Desna mu je ruka položena na grudi, a lijeva — preko koje je prebačen plašt — manjka do iznad lakta, pa nema ni atributa po kojem bi se znalo koji je to apostol. Duguljasta glava neodređena je izražaja, pravilnih crta, uokvirena na tjemenu raščešljanom kosom, brkovima i bradom, koji padaju u uskim smirenim pramenovima. Bolji ranobarokni rad XVII st.

12. APOSTOL ANDRIJA (sl. 3, 12), u niši zajedno sa sv. Matejem, stoji frontalno, glavom okrenut od susjednog kipa u smjeru centralne figure — prema sv. Marku. Haljina mu je dolje uska i pada do podnožja u okomitim naborima. Sredinu tijela prekriva plašt u zaobljenim dijagonalama. Nabori odgovaraju paru — sv. Filipu. Oni ističu širinu statue, što naglašava i apostolov atribut — kosi križ, koji drži desnom rukom. Duguljasta glava ozbiljna izraza, s plastičnim čelom, očima, nosom, obraštena je mekom kosom, zaliscima i dvodjelnom bradom s valovitim pramenovima. Brkovi koji se spuštaju u luku iznad zatvorenih ustiju stilizirani su tvrdim linijama.

13. APOSTOL MATEJ (sl. 3, 12, 13), u niši zajedno sa sv. Andrijom od kojeg je okrenut glavom. Haljina u gornjem dijelu u mirnoj plastično zaobljenoj plohi pada pri dnu u okomitim naborima ispod kojih vire obje noge. Plašt prebačen preko glave s laganim, nesimetričnim naborom na tjemenu pada preko ramena i nabire se u srednjem dijelu u oštrim dijagonalama, tako da su plastično isturene naprijed, a sa strane nabori padaju kao utezi. Izdužena plastična glava ima visoko čelo, krupne oči — koje kao da gledaju u daljinu — s mirnim pogledom i jakim nadočnim rubovima te pravilan nos. Kosa proviruje ispod plašta u mirnim pramenovima. Brkovi povrh zatvorenih ustiju stapaju se s bradom koja se spušta u obliku nesimetričnog plamenog jezika. Desnom rukom drži vrpcu na kojoj je gotičkom minuskulom ispisano »s. m (atheus)«. Iza vrpce stvara se konkavni prostor koji se ne vidi s nivoa trga.

14. APOSTOL ? (sl. 3), kip od drva na niskom podnožju, zamijenio je očito gotički, kameni. Haljina ima izrez oko vrata nemirna oboda s malo naglašenim strukom i pada u širokim potezima do podnožja, gdje vire bose noge u stavu kontraposta. Koljena su ponešto označena. Plašt koji je prebačen preko desnog ramena gužva se u presijecanim dubokim naborima na lijevom boku. U desnoj ruci drži omašnu knjigu, a lijeva manjka do poviše lakta, pa nema ni atributa po kojem bi se znalo koji je to apostol. Ovalna glava pravilnih crta obraštena je kratkom kosom, brkovima i bradom u malim smirenim pramenovima. Bolji rad XVIII st.

15. APOSTOL IVAN (sl. 3), kip od drva na niskom podnožju, zamijenio je, očito, gotički, kameni. Haljina ima zaobljeni izrez oko vrata s naglašenim strukom i pada smireno do podnožja, a ispod nje proviruju bose noge. Plašt ima duboke nabore, naglašava širinu plastike u srednjem dijelu i pada u dijagonali preko lijevog koljena koje je naglašeno. Lijeva ruka položena je na grudi, a desna manjka do poviše lakta. Fina umilna mladenačka glava, s mekim kratkim uvojcima odijeljenim na tjemenu, nagnuta je prema vanjskoj strani portala. Lik nema atributa, no da prikazuje Ivana zna se po tome što nema brade, kako je uobičajeno prikazivati toga apostola. Vrlo dobar rad XVIII st.

Nije slučajno da sam se podrobnije zadržala na opisivanju tih statua jer iznesene opaske mogu koješta da kažu o njihovu stilu pa tako i o vremenu kad su mogle nastati. Čitajući opis kipova zvuči dosadno opetovanje pojedinih motiva, ali to ukazuje na neku dosljednost. Uza sve to primjećuje se stilska neujednačenost: ima kipova kojima je glava oblikovana ili koji drugi dio tijela klesan s punim osjećajem za volumen (na pr. Kristova glava, Marijino poprsje, djelomično Pavlova i Matejeva glava), a ima ih kod kojih prevladavaju slikoviti momenti, što se javlja u vremenu oko g. 1400. (na pr. Filipova, Judina, Markova glava i lav). Ima slučajeva gdje na istoj plastici ima oboje (Pavao, Matej). Kipovi — kod kojih nije naglašena »S« linija — većinom su postavljeni frontalno, no ipak je postignut međusobni odnos okretom glava. Osnovna koncepcija pojedinih figura nije vitka, nego zbijena. Tome pridonosi naročito naglašavanje horizontalne linije u srednjem dijelu plastika. To je više naglašeno kod svih uščuvanih gotičkih kipova u srednjoj zoni nego kod kipova u gornjoj zoni, gdje je negiranje vertikale blaže izraženo, ali se kao tendencija

zapaža ipak na svakoj statui. Dok u srednjoj zoni imamo niz kipova na kojima ili nabori plašta ili vrpce ili atributi teže jačoj horizontalnoj liniji, u gornjoj zoni to je postignuto ne tako izrazito gestama ruku, a kod Petra iznimno niskim, vrlo slobodno smještenim naborima plašta. (Kipovi u donjoj zoni, koji potječu iz XVIII st., ne mogu za to razmatranje dati podataka.)

Iako zapažamo navedene neujednačenosti stila, ipak se ne možemo oteti dojmu da su svi gotički kipovi iz istoga vremena i iz iste radionice. Njihov pak, logični odnos potvrđuje da su rađeni za takav raspored kakc ga vidimo pred sobom. Značajno je da neujednačenost vlada i u kvaliteti obrade. Pomno klesani dijelovi, kao što su, na pr., Kristova glava, Marijino poprsje, Pavlova brada ili Matejeva glava, nisu u skladu, na pr., s grubljom obradom ruku, nogu, plašteva, a posebno s donjim dijelovima haljina. Ta djela kao da su radili majstori kojima pričinja teškoću klesati cijelu ljudsku figuru, a koji su bili više navikli klesati glave kao arhitektonsko plastični dekor.

Takove neujednačenosti razumljive su kad imamo na umu kako u srednjem vijeku nastaju djela unutar »Bauhütte«, gdje radi više ruku svoj udio i gdje se iz različitih skica crpu raznoliki motivi koji se invenciozno primjenjuju pojedinim prilikama. Usprkos svim razlikama u pogledu stila i kvalitete, gotovo dosljedno je na tim plastikama provedena težnja da se horizontalna linija markira upravo u srednjoj partiji plastika. Štoviše, ne samo na pojedinim kipovima, nego je to očito i u kompoziciji portala. Kao što su koncipirani pojedini kipovi, tako je upravo i srednja zona portala naročito bujna i vrlo naglašena (sl. 2, 3). Upravo tu trebalo je smjestiti devet od petnaest figura koje su — iako su osim sv. Marka po dvije u nišama — šire zasnovane od kipova u gornjoj zoni, gdje je svaka plastika u svojoj niši. Već prema ovom zapažanju, kao i s obzirom na međusobno povezani odnos pojedinih figura na što sam upozorila u deskripciji pojedinih kipova, čini se da je doista takav raspored morao nastati u isto vrijeme kad su nastali i kipovi jer kompozicije pojedinih statua kao i kompozicija cjeline odišu istim duhom.

Takav raspored bitno se razlikuje od portalne plastike u Gmündu, gdje cjelovitost figura djeluje uobičajenim nizom s obje strane portala.[13] Kod pojedinih pak figura naglašena je tamo više vertikala, ali donekle i horizontala, no manje nego u Zagrebu i, što je bitno — na drugome mjestu, u višoj zoni, a ne po sredini tijela. I u Gmündu nalazimo voluminoznu glavu izražajnog proroka, koja progovara, i tu ima plastika kojima se na partiji trbuha nabiru nabori, koje imaju meke pramenove brada, i tu nalazimo nabora u haljinama i plaštevima (Mudre i Lude djevice) što sve možemo komparirati s plastikama na portalu Sv. Marka u Zagrebu jer ima nesumnjivih sličnosti. Također, više srodnosti u pogledu stila s kipovima na zagrebačkom portalu možemo naći na južnom portalu katedrale u Augsburgu, na pr., proporcije pojedinih figura, istureni nabori prema naprijed na trbušnom dijelu tijela, volja za naglašavanjem horizontalne linije.[14] Zanimljivo je primijetiti da se u Augsburgu već ritam statua mijenja, a odnos pojedinih apostola postizava se time što se glave obrću lagano prema susjednoj. Ali ta povezanost nije provedena tako konzekventno kao na plastikama u Zagrebu.

Nešto je na zagrebačkom portalu veoma značajno. Kipovi su maloga formata, a njima je ipak postignut monumentalni ugođaj. Prosječna visina tih kipova jest — kako smo spomenuli — oko 100 cm. Male figure značajna su pojava u srednjoevropskoj umjetnosti u vremenu oko g. 1400 (prema Pinderu oko 1400—1430).[15] To je vrijeme, kad ulogu portala sve više preuzimlje ikonografski obogaćen retabl krilnog oltara.[16] U vrijeme tog zbivanja ikonografski program zagrebačkog portala, o kojem je riječ, sveden je na najbitnije. Osim Krista, Marije i apostola tu nalazimo i crkvenog patrona kojem je u smislu kasnijeg srednjeg vijeka dodijeljeno počasno mjesto.[17] U to vrijeme stilskih previranja možemo naići i na pojavu da se kod plastike daje prednost glavi. Kao što kod zagrebačkog portala vidimo da je premoć u izražaju i obradi glava, slični osjećaj ispoljen je već i kod kipova apostola u Augsburgu.[18] Da li da na temelju navedenih sličnosti, koje su uistinu neosporne, povezujemo postanak zagrebačkih kipova s Augsburgom i Gmündom? I Jiroušek i Karaman bili su — dodirujući to pitanje — na dobrome putu, ali čini mi se kao da je, da se tako izrazim, time određen djed, a ne otac tih djela. Jer, na zagrebačkim kipovima ima, osim niza osobina koje proizlaze iz stila djela u Gmündu i Augsburgu, također i takovih koje sadrže u smislu stilskog razvoja naprednije elemente od onih u Gmündu i Augsburgu. A odakle to dolazi treba potražiti na drugoj strani. Među tim osobinama upadaju u oči: djelomično jak osjećaj za volumen, naročit odnos mirnih plastičnih forma prema bujno obrađenim slikovitim partijama kipova, na kojima je masa često podređena linijama, vrlo naglašeni okomiti nabori koji padaju sa strane od kukova, naglašavanje horizontalne linije u srednjem dijelu plastike što djeluje više slikovito nego plastično, veća težnja za izražavanjem prostornosti koja se i manjim detaljima postizava konkavnim elementima, dakle, niz osobina koje su bile pojedinačno navedene prilikom deskripcije zagrebačkih plastika. A te osobine nalazimo u praškoj »Bauhütte« djelomično za života Petra Parlera, a djelomič-

[13] *Dr. Wilhelm Pinder:* Die deutsche Plastik I, Wildpark-Potsdam, 1924, sl. 13, 14. 33.

[14] *Pinder*, o. c., sl. 15, 16.

[15] *Pinder*, o. c., p. 18.

[16] *Pinder*, o. c. vidi sl. 189 (Deokarus Schrein, Nürnberg iz g. 1406).

[17] *Künstle dr. K.:* Ikonographie der christlichen Kunst, I, Freiburg im Breisgau, 1928, p. 114.

[18] *Pinder*, o. c., p. 124.

no na radovima koji su u Pragu nastali nakon njegove smrti (g. 1399). A kako postoje poznate veze između Praga i Gmünda — odakle je i sam Petar Parler došao u Prag — te Gmünda i Augsburga[19], ne začuđuje da već ranije zapažene srodne stilske osobine nalazimo u ta tri grada kao i u Zagrebu, što se dosad povezivalo samo s Gmündom, odnosno s Augsburgom, a da se na Prag nije pomišljalo. Razgranjena djelatnost porodice Parlera ispreplela je niti između tih udaljenih gradova. Ovdje ću pokušati da predočim kako je ono što je nastalo na portalu crkve Sv. Marka u Zagrebu moralo nastati istom onda kad je umijeće Parlera prošlo prašku retortu.

Pređimo na konkretna promatranja! Pogledajmo Kristovu glavu sa zagrebačkog portala (sl. 4). Ona nam se čini poznata. Odakle? Ona je simetrična, voluminozna, prožeta oblinama kao glava Karla IV u triforijumu katedrale u Pragu ili, što je još očitije, kao glave Karla IV i Vaclava IV na mostu u Pragu.[20] Kristova glava ima drugačiji tip nosa, drugi izražaj — mek, vedar, s blagim intimitetom prijateljskog osmjeha, a sve se ostalo u smislu stila gotovo u pojedinostima poklapa s navedenim karakterističnim primjerima kasne dvorske umjetnosti. Ili osjećaj za volumen, na koji je način, na pr., klesan gornji dio Marijina tijela na zagrebačkom portalu (sl. 5). Taj način izvire iz poprsja u triforijumu praške katedrale, a karakteriziraju ga oblici hljeba.[21] Ali, ne samo po poprsjima nego i po praškim statuama možemo izvor zagrebačke Marije tražiti unutar Parlerove radionice. Tako jedro prikazan vitki struk najosnovnijom masom susrećemo na monumentalnom kipu Břetislava I u Praškoj katedrali, koji je kao i Parlerov sv. Vaclav prikazan u suvremenom kostimu baš kao što i zagrebačka Marija: sapeta odjeća koja je prilegla uz tijelo a niže naglašenog struka dolazi pojas.[22] I taj je primjer odraz praške dvorske umjetnosti. Kad bismo se zadržali samo na navedenim stilskim osobinama, mogli bismo već pomaknuti postanak zagrebačkih kipova iza g. 1377, kad su nastajala djela s kojima ih kompariramo.

Na zagrebačkim plastikama zapažamo, nadalje, osobiti ritam odnosa između mirnih oblih formi i slikovitih partija. Taj se kontrast naročito zapaža opet kod kipa Marijina (sl. 5): nakon zaobljenog volumena gornjeg dijela slijedi slikovito organizirana draperija u srednjem dijelu plastike što se na drugi način opetuje kod kipova nekih apostola kao, na pr., kod Filipa, Jude Tadeja i apostola br. 7. Takav odnos monumentalne voluminoznosti prema slikovito riješenim površinama u srednjem dijelu plastike zapažamo u zametku već na kipu Otokara I u Praškoj katedrali, a u većoj mjeri na statuama sv. Vida i sv. Sigismunda na Karlovome mostu u Pragu.[23] Upravo spomenuti kip sv. Sigismunda ključ je razumijevanja zagrebačkih plastika koje promatramo: glava malo nagnuta, na prsima glatki hermelin, naglašena partija kukova s naborima u dijagonalama, podvostručeni nabori koji vise sa strane, okomiti nabori donjeg dijela haljine u obliku cijevi, konkavni elementi (kod nagiba glave, kod kose, ustiju)[24], dakle, sve što u biti nalazimo preradeno i primijenjeno i na kipovima zagrebačkih apostola. A ta je plastika nastala unutar Parlerove radionice na Karlovome mostu oko g. 1392. (Stix A.).

Sjetimo se kako se u deskripciji kipova zagrebačkog portala ponavlja naglašavanje horizontalne linije upravo u srednjem dijelu plastike, mirne plohe u gornjem dijelu, uske haljine s okomitim naborima pri podnožju, nabori koji vise sa strane. Sve te odlike stila, koje se javljaju već kod plastika u drugoj polovini XIV st., dobivaju naročito karakteristični smještaj nakon postanka statue sv. Sigismunda, koja nosi u sebi mogućnost invencioznog razrađivanja. U te opće odlike mogu se uklopiti i detaljnije, kao što je, na pr., težnja za izražavanjem prostornosti čednim konkavnim elementima, što se na portalu crkve Sv. Marka primjećuje u naborima: u rukavima — kao kod Kristove haljine — u naborima pri dnu, kod ustiju koja su otvorena, kod udubine koja nastaje između djeteta Isusa u Marijinom naručju i njezinog plašta itd.

U internacionaliziranoj Parlerovoj radionici u Pragu, gdje se stapaju različita strujanja, nalazimo i realizam i zametke »mekog stila«, koji osobito prodire putem slikarstva, i monumentalnost i slikovitost i uvijek nove invenciozno riješene pojedinosti (jedna od takvih jest, na pr., dijagonalno prekršten plašt Marijin u Zagrebu, kojem teže nalazimo srodnosti), a nalazimo i vrlo neujednačenu obradu materijala. Izneseno je ono što je karakteristično za Parlerovu grupu u Pragu. Vidjeli smo da se te osobine u mnogome poklapaju s kipovima u Zagrebu.

Čini mi se da je potrebno još promotriti način obrade kose i brada na glavama kipova zagrebačkog portala. Tim se glavama općenito posvećivala veća pažnja u odnosu prema cijelim kipovima. U obradi kose i brada nalazimo lijep primjer kako se kod tih kipova — koji su istovremeno nastali — biraju iz predložaka različiti motivi. Stariji tip, bez sumnje, predstavlja Kristova brada (sl. 4). Ona je dvodijelna a svršava karakterističnim kovrčama u obliku pupoljaka, kako su oblikovane brade Karla IV u Praškoj katedrali i na mostu, a takova je još, u biti, i brada mladoga kralja Vaclava IV na mostu

[19] *Pinder*, o. c., p. 40.

[20] *Karl M. Swoboda:* Peter Parler, Wien, 1942, sl. 43, 78, 79.

[21] *Swoboda*, o. c., sl. 44, 47, 49, 50.

[22] *Swoboda*, o. c., sl. 32, 34, 41, 77. Takav kostim može se vidjeti još g. 1432. — *Pinder*, o. c., sl. 175.

[23] *Swoboda*, o. c., sl. 40, 75, 80.

[24] O tom *A. Stix:* Die monumentale Plastik der Prager Dombauhütte um die Wende des XIV und XV Jahrhuderts, Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Z. K. Bd. II, 1908, Wien, p. 97; Pinder, o. c., p. 126; Swoboda, o. c., sl. 80, 81.

iz kraja XIV st.[25] Na vrh tjemena simetrično smješten čuperak kose zagrebačkog Krista — očitiji kod nekih plastika u Pragu[26] — preuzet je ovdje u zakržljalom obliku. Bujne brade sv. Petra, kao i apostola br. 7, a također i kosa simetrično začešljana, imaju još prema starijim predlošcima kovrče u obliku pupoljaka, ali pramenovi su izvedeni mnogo podatnije. Još više mekoće nalazimo u razbarušenoj kosi, u zaliscima i bradi Filipovoj, a brada i kosa sv. Marka djeluju — prema Kristovoj bradi na istom portalu — neorganizirano. Posebno karakteristične su brade apostola Jude Tadeja (sl. 9) i Mateja (sl. 13): one nesimetričnim valovima nalikuju na izvrnuti plameni jezik što je tipično za Parlerovu radionicu. Poznamo ih s konzola Praške katedrale (»Zmaj« i »Juda s đavlom«), a nastale su g. 1377, odnosno 1372.[27] Kose, pak, i zalisci uokviruju ta individualizirana lica zagrebačkog portala sad u mirnim krupnim pramenovima, sad u bujnim detaljno vajanim strukovima, tako da te plastike nemaju uši. To je, ako ne specifična, a ono vrlo česta pojava unutar praške »Bauhütte«.[28]

I tako bi se mogli nizati detalji kojima bi mogli naći uporišta u praškoj Parlerovoj radionici. Ali, kao što je u općoj kompoziciji kipova i portala već primijećeno da je na takav način bilo moguće ostvariti ta djela tek oko g. 1400, tako bismo teško prije tog vremena mogli naći naročito bradu oblikovanu u plastici kao što je vidimo na zagrebačkom kipu sv. Pavla (sl. 7). Ta opuštena, duga, ponešto nesimetrična brada čini se meka kao da je od svile. Usprkos tome što na toj statui zapažamo sve prije navedene osobine stila koje su značajne za drugu polovinu XIV st., ovdje su blaži udari dlijeta već toliko umekšali kamenu materiju da to ne nalazimo ni na djelima Parlerove radionice na praškome mostu, koja su nastala sredinom posljednjeg decenija XIV st.[29] Ta markantna glava prikazuje apostola Pavla kao filozofa s dugom bradom.[30] Više od tog načina obrade kamena nego što ga zapažamo na kipovima praškog mosta nalazimo na konzolama u Zagrebačkoj katedrali, koja djela, uz starije motive po uzoru Parlerove radionice, sadrže u stilskom razvoju naprednije elemente od dosad navedenih praških djela.[31] Ta arhitektonsko-plastična dekoracija može se povezati s vremenom druge vladavine zagrebačkog biskupa Eberharda (1410—1419). I u toj skupini kasnih izdanaka djelatnosti Parlerove radionice nailazimo na neujednačenost stila gotičkog realizma, koji proizlazi iz dodira s talijanskom umjetnošću, voluminoznih i slikovitih detalja koji se mogu naći u praškim uzorima, ali i iz onog smjera koji se mogao razviti nakon učinjenih priprema tek u prvim decenijima XV st. (»Glava muškarca«, dinamični »Psi« s dlakom koja podsjeća na svilenasto runo).

Ako pogledamo djela koja su ostvarena u sjevernoj ladi zagrebačke katedrale, teško bismo u prvi čas mogli povezati to što tu vidimo i u djelima na portalu Sv. Marka s istom radionicom. Konzole u Zagrebačkoj katedrali sve su visokokvalitetna djela — iako stilski neujednačena. A tu, na portalu Sv. Marka, primjećujemo opet utjecaje Parlerove radionice, ali osim neujednačenosti stila tu postoji i neujednačenost kvalitete pojedinih kipova. Već sam ranije spomenula da mi se čini, kad se promatraju kipovi portala Sv. Marka, kao da majstori tih djela imaju poteškoće zbog toga što imaju zadatak klesati cijelu ljudsku figuru, i da mi se čini kao da su bili navikli raditi u prvome redu arhitektonsko-plastični dekor (kao što su, na pr., konzole). Ne samo da je tu veća pažnja bila posvećena glavama nego tijelu nego neke od tih glava neosporno odskaču kvalitetom obrade. Kad se promotri, na pr., Kristova (sl. 4) ili Matejeva glava (sl. 13), ili pak fino uglađeni struk Marijin (sl. 5), ne može se osporiti da je to radila dobro školovana ruka. Dakako, tu, na portalu Sv. Marka, radilo se o sasvim drugom zadatku, pa se teže razabire ono što je već inače poznato i karakteristično za prašku Parlerovu radionicu. Mnogo je vremena proteklo dok se ustanovilo na kakav se sve način očitovalo utjecanje moćne i ugledne porodice Parlera na širokom prostranstvu od Rajne do Šlezije, a u posljednje vrijeme ulazimo u trag tom utjecaju čak i u Budimpešti, u ptujskome kraju i u Zagrebačkoj katedrali.[32] Najbolji je primjer kako se teško dolazilo do tih spoznaja sama Tynska crkva u Pragu na kojoj djeluje Parlerova škola u početku XV st. na tako nov način da se čak osporavalo da portal te crkve ima vezu s Parlerima zbog razlika koje su unutar te grupe vremenom nastale.[33] Radi se o reljefu na kojem su prikazane scene s cijelim figurama (sl. 14). To je bio drugačiji zadatak od onih zadataka pred kojima je stajala Parlerova grupa za života majstora Petra koji je radio u Praškoj katedrali i na Karlovome mostu. Toliko što se tiče eventualne primjedbe da unutar praške radionice ne nalazimo analogno umjetničko ostvarenje kakav je portal crkve Sv. Marka u Zagrebu. Zbog toga što je visokokvalitetna obrada konzola u Zagrebačkoj katedrali na osobit način karakteristična pojava za Parlerovu radionicu u doba njezinoga cvata, lakše

[25] *Swoboda*, o. c., sl. 43, 78, 79.
[26] *Swoboda*, o. c., sl. 32, 59, 65, 66, 69, 71, 72, 73.
[27] *Swoboda*, o. c., sl. 107, 109.
[28] *Swoboda*, o. c., slike 32—81.
[29] *Swoboda*, o. c., sl. 80, 81.
[30] *Künstle*, Ikonographie, o. c., II, p. 489.
[31] *A. Horvat:* Skulptura Parlerovog kruga u Zagrebačkoj katedrali, Ljubljana, 1959, Lavreae F. Stelè, sl. 135, 136, 138.
[32] *L. Gerevich: Prager Einflüsse auf die Bildhauerkunst der Ofener Burg, Acta historiae artium, Academia scientiarum Hungaricae*, tom II, fasc. 1-2, Budapest, 1954; *E. Cevc: Parlerjanske maske v Ptuju in okolici, Ptujski zbornik*, 1953; *E. Cevec: Srednjeveška plastika na Slovenskem*, disertacija, Univerza v Ljubljani, umetnostno — zgodovinski seminar, Ljubljana, 1956, str. 15-18; *A. Horvat: Skulptura Parlerovog kruga*, o. c.
[33] *A. Stix*, o. c., p. 124.

je uočiti veze Praga i Zagreba na djelima koja su nakon restauracije preostala u Zagrebačkoj katedrali nego na kipovima portala Sv. Marka.

I, kao što se obično događa, tako je i ovdje: opće karakteristike stila navode na to da i konzole u zagrebačkoj katedrali i plastike na portalu Sv. Marka možemo povezati s praškim utjecajima, i da ta pojedinačna djela imaju više srodnosti u općoj koncepciji i u pojedinostima s onima u Pragu — odakle izviru — nego međusobne srodnosti u istome gradu. Uvijek s novim invencioznostima služe se pojedini majstori i neke putujuće »Bauhütte« sad dotjeranije, sad manje dotjerano — kao što je, na pr., slučaj na Tynskoj crkvi i u Nördlingu[34] — putujućim predlošcima, crtežima. Zato nije čudno da, na pr., konzole s likovima lavova ili lavica u Zagrebačkoj katedrali, koje su potekle od dlijeta školovanog u Parlerovoj radionici, imaju više srodnosti s praškim djelima nego s likom lava na portalu Sv. Marka jer i taj simbol vuče isto podrijetlo iz praških predložaka. Lav kao simbol sv. Marka (sl. 10) bio je, vjerojatno, novi zadatak za majstora koji ga je radio. I kod njega se — kao i kod nekih drugih plastika na tom portalu — izmjenjuje osjećaj za volumen s mekim modeliranjem dlaka životinje, koje padaju kao da su polivene, a po stepenu mekoće srodnije su obradi dlake na likovima svilorunih »Pasa« ili s kosama »Muške glave« u Zagrebačkoj katedrali nego grivi lava na konzoli Zagrebačke katedrale, koja se još kovrča s pupoljcima pri kraju[34a]. Po osjećaju za volumen lik Markova lava bliži je medvjedu u Praškoj katedrali, kraljevskim plastikama na mostu u Pragu ili voluminoznoj glavi lavice na Zagrebačkoj katedrali.[35] Težnja, pak, za realističnim prikazivanjem životinje nije provedena dosljedno na mladom bezazlenom lavu sv. Marka, na kojem ne zapažamo antropomorfne crte, što je također značajno za prašku radionicu[36]; taj lavić jedva ima što slično s talijanskim posebno s mletačkim lavovima često staračkog lica — gdje je taj motiv mnogo bio obrađivan. Krila zagrebačkog lavića nelogično nakalamljena (očito nov zadatak!) ukrutila su se u stiliziranoj kreljuti koje poznamo s fantastičnih životinja Praške katedrale.[37]

Nakon svega što je ovdje izneseno držim da je figuralni dio portala crkve Sv. Marka u Zagrebu — usprkos tome što još sadrži mnogo elemenata stila Gmünd-Augsbug iz druge polovine XIV st. — morao nastati tek nakon g. 1400. pod utjecajem djela praške Parlerove radionice, najvjerojatnije početkom XV stoljeća, a ne u drugoj polovini XIV stoljeća, kako se do sada mislilo.

A sam portal? Karaman ima dojam da arhitektonski okvir portala pokazuje oznake vrlo kasne gotike, pa je zbog toga sklon da ga datira prema kraju XV st. (sl. 1,3). U velikoj arkadi, u donjem dijelu, zbog polukružnog luka, naslućuje blizinu renesanse. I lišće čvorasto nadignuto s grozdovima zapaža također kao motiv raširen u dekoru renesanse (sl. 3, 15). Primjećuje fijalice u mršavim zakržljalim oblicima što je tipično za krajnju fazu gotike, a po svodovlju, koje se u nišama savija polukružno, naslućuje blizinu renesanse. Nadalje zapaža da su se u prostorno udubljenim nišama kipovi dizali reljefno iz žbuke koja je bila nabačena do njihovih ramena. Primjećuje da je niša sv. Marka vjerojatno imala izvorno dvojni oblik.[38]

Ispravno Ljubo Karaman zapaža kad vidi blizinu renesanse u polukružnoj arkadi portala, u polukružnim lukovima niša, u čvorasto nadignutom lišću s grozdovima, kao što je točno i to da su fijalice u mršavim i zakržljalim oblicima karakteristične za krajnju fazu gotike (na ostale njegove primjedbe osvrnut ću se kasnije). Ali, sve to nije karakteristično samo za kasnu gotiku potkraj XV st., jer na navedene motive nailazimo i prije. Kad je, naime, Karaman na osnovi tih zapažanja izveo zaključak — unutar općeg pregleda srednjovjekovne umjetnosti naših sjevernih krajeva — da je sam okvir portala mogao nastati istom potkraj XV st., nije se još u našoj sredini ni pomišljalo da je Zagreb imao kulturne veze s onim srednjoevropskim radionicama naprednijeg smjera odakle bi ti motivi mogli do Zagreba i ranije doći.

Neće biti na odmet ako promotrimo i na ovom primjeru zašto je Pinder, obrađujući vrijeme oko g. 1400, napisao onom prilikom kad se osvrće na portal Tynske crkve u Pragu (sl. 14) da tu ima više od vremena oko g. 1500. nego od bližih generacija.[39] Djelo ne potječe od direktne Parlerove radionice nego od Parlerove škole iz prvog decenija XV st.[40] Opće sličnosti između portala Tynske crkve u Pragu i portala crkve Sv. Marka u Zagrebu na prvi pogled jedva ima. Pa ipak su pojedini motivi — ako ih pozorno promotrimo — na tom praškom portalu u ovome času značajni. Povrh ulaza sa šiljatim lukom prostrano je polje s reljefom koji je dolje omeđen ravnom linijom a gore polukružnim lukom koji je na obodu optočen lisnatim motivom. Kod Sv. Marka u Zagrebu povrh polukružnog luka ulaza prostrano je polje — u sredini i u donjoj zoni prošireno nišama koje su smještene ukoso. Donju liniju polja omeđuje ravna linija, a gornju zašiljeni luk optočen lisnatim motivom. Samo pak polje povrh ulaza na Tynskoj crkvi podijeljeno je u plitke neprofilirane niše sa zaobljenim lukovima (nagovještaj renesanse!) unutar kojih su simetrične slikovito raspoređene čitave scene zbivanja s osjećajem za totalitet, tako da polje djeluje kao plastična

[34] *Pinder* I, o. c., p. 67.

[34a] *A. Horvat*, o. c., sl. 136, 138, 135 — usporedi sl. 145.

[35] *Swoboda*, o. c., sl. 87, 76, 77; A. Horvat, o. c. sl. 148.

[36] Vidi *E. Cevc: Srednjeveške pečnice z motivom leva na Slovenskem, Tkalčićev zbornik* I, Zagreb, 1955, p. 115.

[37] *Swoboda*, o. c., sl. 94, 98.

[38] *Karaman*, o. c., p. 144, 145.

[39] *Pinder* I, o. c., p. 127.

[40] *Swoboda*, o. c., sl. 30, 82 i *K. Plicka, Praha ve fotografii*, Praha, 1956, sl. 167.

slika. Polje pak s figurama na portalu Sv. Marka odgovara gotovo u cijelosti toj karakterizaciji, a ostvareno je na drugi način. Tu se ne radi o reljefima, pa su neprofilirane niše dublje, a ukoso smještene niše s kipovima podsjećaju na kompoziciju krilnog oltara. Kod toga je razmatranja najbitnije da od početka XV st. u jeku gotičke djelatnosti nailazimo u praškoj gotici na motive koje tada teže nalazimo drugdje u umjetnosti srednje Evrope. To što vidimo na portalu Tynske crkve u Pragu bilo je moguće prenijeti skicama i crtežima u drugo mjesto. Ne radi se o identičnoj kompoziciji. Radi se o motivima koji se slobodno raspoređuju i primjenjuju. Tako, na pr., na praškome primjeru zatvara dolje portal šiljasti luk, a gore zaobljeni, dok je na zagrebačkome obratno. Swoboda naročito opaža odvažnu primjenu zaobljenog luka — kako on kaže — tog »antigotičkog luka«.[41] Motiv plastičnog, čvorastog lišća uz gornji obod portala primijenjen je gotovo identično. Stepen plastičnosti ne treba da iznenađuje jer nabuhlu formu lišća nalazimo u Pragu na djelima Parlerove radionice već za života majstora Petra u drugoj polovini XIV st. U Mariazellu klesala je takvo plastično lišće s nabubrenim grozdovima Parlerova radionica između g. 1377. i 1382. (sl. 16), a u samome Zagrebu na konzolama u katedrali, koje su također nastale u vezi s Parlerovom grupom, nalazimo čvorasto plastično lišće — kakvo je i na portalu crkve Sv. Marka — u početku XV st.[42] Raspored niša na oba portala sasvim se razlikuje, ali bitno je da se javlja volja za prostornošću i smještavanjem figura kao i reljefa u plošne niše, kao i to da su lukovi niša zaobljeni, u čemu na Tynskoj crkvi Pinder vidi nagovještaj renesanse.[43]

Može netko primijetiti da je navedeni primjer osamljeni slučaj i da je kao takav teže mogao djelovati na primjenjivanje navedenih elemenata u kojem drugom mjestu. Ali već prilikom analize kipova crkve Sv. Marka nametnuo se zaključak da u njima nalazimo osobine stila, koje vuku lozu iz praške umjetnosti, pa nije slučajno da i u motivima arhitektonske kompozicije možemo naći poticaje koji potječu iz istoga vrela. Ako na portalu crkve Sv. Marka nalazimo po koji elemenat koji podsjeća na italsku umjetnost, to nije čudno, jer u umjetnosti Češke već u drugoj polovini XIV st. nisu pojedini italski motivi tuđi zbog veza koje postoje za Karla IV — prijatelja Petrarkina — između Praga i Italije. Tako, na pr., u vrijeme Karla IV nailazimo na utjecaje talijanske umjetnosti naročito u slikarstvu.[44] Znade se da su majstori plastike crpli — kad im je trebalo novih uzora — pobude iz slikarstva. Tako su, na pr., majstori tynskog portala potražili uzore na slikama kad su se našli pred zadatkom da prikažu ono za što nisu imali uzor u radovima Parlerove »Bauhütte« (nago tijelo, cijele figure žena itd.[45]). Vjerojatno su se takovim sredstvima pomagali i majstori zagrebačkog portala; već na kipovima primijetili smo u velikoj mjeri sklonost eklekticizmu.

Ako se pitamo odakle motiv da stupić dijeli nišu — kao što to vidimo između Krista i Marije — možemo ga naći na slici iz Dubočeka, koja je nastala prije g. 1400.[46] Ako pomislimo kako to da su majstori iz Češke početkom XV st. mogli načiniti unutar niše minijaturni svod s rebrima i zaglavnim kamenom, možemo ga vidjeti — kao motiv — na slici Madone iz Glatza koja je slikana još g. 1350. s primjesama talijanske umjetnosti gdje ujedno možemo zapaziti mršave, škrte dekorirane fijale sa strane naslikanog baldahina.[47] Ako nam je neobično da su putem Češke došla na portal u Zagrebu dva plastična lista u trokutima povrh zaobljenog luka, koji su odozgo omeđeni ravnom linijom, možemo ih — kao motiv — vidjeti u Češkoj već poslije g. 1350. (popraćeni tada još šiljatim lukom) na slici koja predstavlja sintezu nordijske tradicije s utjecajima sijeneške umjetnosti.[48] Ovih nekoliko primjera koji sigurno nisu bili neposredni uzori za majstore portala Sv. Marka, kazuje nam kako se pokatkad mogu zaobilaznim putem probiti neki motivi tamo gdje ih ne bismo očekivali. Toliko da se podsjetimo kako u Češkoj već u XIV st. motivi talijanske umjetnosti nisu tuđi, pa nije čudno da tu razmjerno rano nailazimo i na pojedine motive, koji nagovještaju renesansu; neke elemente talijanske umjetnosti možemo zapaziti već kod samog Parlera.

Ali vratimo se pitanju da li su zaobljeni lukovi na portalu Sv. Marka u Zagrebu doista mogli nastati već početkom, a ne potkraj XV st. Pokušala sam ukazati na to da je to bilo moguće samo jednim primjerom iz arhitekture: portalom na Tynskoj crkvi u Pragu. Ali, ti zaobljeni lukovi koje smo tom prilikom zapazili nisu osamljena pojava u Pragu. Već za života majstora Petra Parlera izvedeni su oni unutar njegove »Bauhütte« na različite načine, u različitim prilikama i primjenama. Sjeverni portal kapele Sv. Vaclava na Praškoj katedrali u punom luku nastao je zbog naročitih okolnosti: da djeluje starinski, dobio je »romanički« oblik.[49] Unutar polukružnog luka Petar Parler je izveo veliki dvostruki prozor koji je pao kao žrtva

[41] *Swoboda*, o. c., p. 25.

[42] *Swoboda*, o. c., sl. 64-73 i sl. 101; *K. Garzarolli von Thurnlackh, Mittelalterliche Plastik in Steiermark*, Graz, 1941, sl. 26 i 60b; *A. Horvat*, o. c., sl. 137, 139, 141, 143. Naročito sliku br. 139 usporedi s plastičnošću lišća u Mariazell, Garzarolli, o. c., sl. 60b, što je klesano oko g. 1415.

[43] *Pinder I*, o. c., p. 127.

[44] Vidi *A. Matějček u. J. Pešina: Gotische Malerei in Böhmen, Tafelmalerei*, 1350—1450, *Artia*, Praha, s. a.

[45] *Stix A.*, o. c., 125, *Pinder*, o. c.,127.

[46] *Matějček-Pešina*, o. c., sl. 139.

[47] *Matějček-Pešina*, o. c., sl. 29.

[48] *Matějček-Pešina*, o. c., sl. 40.

[49] *Swoboda*, o. c., p. 15, sl. 16.

restauracije, ali je ostao sačuvan u originalnom crtežu.[50] Na mostu nad Vltavom, gdje je uzveličana kuća Luksemburg, nad kompozicijom s kraljevima Karlom IV, Vaclavom IV i kipom sv. Vida napet je unutar trokuta obli luk iz kraja XV st.[51] (sl. 17). A sam Karlov most — započet g. 1357 — prvorazredno djelo tehničkog umjeća Petra Parlera, pridonio je svojim zaobljenim lukovima da se Petra Parlera smatra »modernim« umjetnikom novog vremena.[52] Štoviše, lukovi tog mosta nisu — kao kod romaničkih građevina — konstruirani u punom polukrugu nego u sploštenom segmentnom luku. Taj splošteni uspon luka još je jasnije izražen na modelu mosta podno nogu zaštitnika Praga sv. Vida na praškome mostu[53] (sl. 17). Dok oblih lukova unutar Parlerove radionice usred gotičkog stvaranja možemo naći na više mjesta — pa čak i nad nekim nišama poprsja u Praškoj katedrali[54] — taj motiv s praškog mosta, čini mi se, da je osobito karakterističan za naše razmatranje.

Zadržimo se malo kod grupe na drugom spratu praškog mosta. Moguće baš tu ima nekoliko detalja koji mogu biti putokaz za bolje razumijevanje zagrebačkoga portala. Zapažat ćemo u ovome času samo ono što je moglo služiti kao poticaj da se primijeni na portalu Sv. Marka. Ispod zaobljenog luka smještene su tri statue: patron grada Praga stoji nešto poviše na mostiću, a s lijeva i s desna su nešto niže kraljevske figure u sjedećem stavu. Kipovi su smješteni u neprofiliranim plitkim nišama. Podnožja plastika ukrašena su nabubrenim listovima. Na vijencu podno čitave grupe isklesan je niz maskerona.

Kako se navedeni motivi odrazuju na portalu Sv. Marka? (sl. 1, 2.) Kip sv. Marka koji je zaštitnik Gradeca smješten je nešto više nego što su apostoli u nišama s lijeva i s desna. Motiv komponiran u obliku trokuta opetuje se u gornjoj zoni na nešto drugi način: Krist i Marija smješteni su nešto više, a apostoli sv. Petar i Pavao sa svake strane opet otprilike toliko niže od centralnih figura koliko su kraljevi na praškome mostu niže smješteni u odnosu prema kipu sv. Vida. U tom času nije bitno: ovdje stojeća, ondje sjedeća figura, ondje jedan, ovdje i po dva kipa. Smisao za naročit ritam raspoređivanja statua u obliku trokuta je identičan.[55] Zagrebačke statue su u plitkim nišama s jače naglašenim ogradama. Podnožje kipa sv. Marka ukrašeno je plastičnim lišćem s razmjerno uskom bordurom kao što je ukrašen impost statua na praškome mostu. Podno kipa sv. Marka dvije su skupine plastičnih listova. One su vrlo vjerojatno uklopljene u kompoziciju portala pod utjecajem maskerona na vijencu praškoga mosta, ali motiv preuzet u tu kompoziciju nije razrađen kao maska po svoj prilici zbog pomanjkanja prostora i malog formata. Čini mi se da su one tri neobične plošne konzolice ispod lišća na podnožju kipa sv. Marka moguće prenesene s mostića sv. Vida gdje nalazimo motiv triju podupirača. A sam osebujni motiv mosta na kojem stoji kip sv. Vida — kako se on odrazio na portalu Sv. Marka? Model mosta škrtih linija s tri tubasta podupirača, s dva sploštena profilirana luka odozgo svršava ravnom linijom[56] (sl. 17). Taj osamljeni motiv sa svim svojim osnovnim karakteristikama možemo vidjeti na zagrebačkom portalu, ali primijenjen na drugi način. Motiv kojeg u Pragu vidimo podno nogu kipa sv. Vida, u Zagrebu je smješten u dvije niše što je najočitije na uščuvanim centralnim nišama portala povrh kipa sv. Marka i povrh plastika Krista i Marije (sl. 3, 18). Zbog toga ne smatram da je niša s kipom sv. Marka prvotno bila dvodjelna a to se poklapa s onim što je prije izneseno o kipu sv. Marka, tj., da je krupnije koncipiran i da kao patron crkve sam drži počasno mjesto. A škrte i osebujne linije ograda niša na zagrebačkom portalu mogle su poteći upravo iz tih okolnosti što je motiv mostića uzet u obzir kao pomoć za rješavanje kompozicije portala Sv. Marka. Jedva da drugačije mogu rastumačiti zašto, na pr., čak i pobočne niše gornje zone s kipovima sv. Petra i Pavla imaju nadvoj označen gornjom ravnom linijom i zašto je centralna niša s dva nadvoja (sl. 1, 3). Tako uzore i za motive arhitektonskog okvira portala možemo naći već potkraj XIV st. u Pragu.

Fijale pak škrtog oblika — koje inače karakteriziraju i kraj XV st. — ovdje mogu donekle imati tumačenje u onome što je malo prije izneseno, a nalazimo ih u šturome obliku u više navrata unutar Parlerove radionice.[57] Osim toga treba uzeti u obzir da su fijale zagrebačkog portala doprle do nas u izmijenjenom obliku. Prilikom konzervatorskog zahvata na tom portalu g. 1949. primijećeno je da je portal u četiri navrata bio obnavljan. Prema istraživanjima T. Stahuljaka[58], najradikalnija obnova bila je provedena u XVII st. Portal nije bio samo ponovno prebojen (što se djelomično vidi i danas) nego su mnogi u to vrijeme valjda već oštećeni dijelovi arhitektonsko-plastičnog ukrasa bili otklesani, nadvoji srednjeg niza niša promijenjeni i pojednostavljeni, a svi kipovi učvršćeni u nišama tako da su bili oblijepljeni debelim slojem žbuke. Osim što su u XVII i u XVIII st. bile izmijenjene četiri cijele plastike, a jedna dopunjena djelomično, u

[50] *O. Kletzl: Peter Parler, der Dombaumeister von Prag,* Leipzig, 1940, p. 64 ili *Swoboda,* o. c., crtež VII.

[51] *Swoboda,* o. c., sl. 29, 74.

[52] *Swoboda,* o. c., p. 23, sl. 1, 28, 74, 75.

[53] *Swoboda,* o. c., sl. 74, 75.

[54] *Swoboda,* o. c., sl. od 62—73.

[55] Nešto od tog ritma — a opet na drugi način — zapažamo u rasporedu reljefnih grupa na Tynskom portalu, *Swoboda,* o. c., sl. 82.

[56] *Swoboda,* o. c. sl. 74, 75.

[57] *Kletzl,* o. c., sl. 12, 13, 16, 21, 64, a na malom formatu, što tu više dolazi u obzir, monstranca na str. 34.

[58] *T. Stahuljak: Naučno-istraživački rad Konzervatorskog zavoda u Zagrebu od 1945. do 1949. godine, Historijski zbornik* III, Zagreb, 1950, p. 262.

XVIII st. su promijenjeni nadvoji niša u najdonjem redu. Nakon tog pomnog studija pouzdano znamo da je izgled portala u mnogome izmijenjen.

Nalazi T. Stahuljaka daju u ovaj čas nekoliko važnih podataka. Stahuljak je na nadvoju niše Sv. Marka pronašao ispod naknadnih premaza boje tragove koji ukazuju na oblik prvotnog ukrasa (sl. 18). Povrh zaobljenih malih lukova bile su križne ruže (»Kreutzblume«) i čvoraste rakovice (»Krabben«). Netko može primijetiti da na goloj plohi uzora — tj. na mostiću sv. Vida u Pragu — ne nalazimo takav ukras. No nalazimo ga u srodnom rasporedu na zašiljenim lukovima povrh sv. Vida i povrh kraljeva[59] (sl. 17). Zbog tog je ukrasa vjerojatno motiv mostića na zagrebačkome portalu zasnovan u širim plohama od svog uzora u Pragu.

Još jedan podatak daje istraživanje T. Stahuljaka: u pogledu smještaja kipova. Karaman i to uzimlje u obzir za kasnije datiranje portala — da kipovi nisu bili u niše postavljeni slobodno, već da su se reljefno dizali iz žbuke. No, prema nalazima prilikom zahvata u portal, vidimo da je žbuka koja je kipovima sezala do ramena, a koju je prilikom restauracije uklonio Z. Wiroubal, bila nabačena zbog učvršćenja plastika tek u XVII. st.

Tako sve navodi na to da portal crkve Sv. Marka u Zagrebu nije nastao potkraj XV st., nego je prema iznesenim razlozima mogao nastati u početku XV st., dakle u vrijeme kad su nastale i plastike.[60] Za to nalazimo potvrde u pogledu kompozicije kao i u pojedinim motivima. Zapreka za takovo ranije datiranje ne postoji ni u velikoj zaobljenoj arkadi, ni u malim lukovima zaobljena obrisa, ni u čvorasto nadignutom lišću s grozdovima, ni u mršavim fijalama, kao ni u tome što su kipovi zatečeni zazidani žbukom sve do ramena — što je sve Karaman uzimao za dokaz da je portal iz kraja XV st., a što sam na početku ove rasprave iznesla pod točkom 2.

Još preostaje da se osvrnem na sitni detalj kojega je također Karaman primijetio, to jest, da u središnjim nišama zagrebačkog portala s kipovima Krista, Marije i sv. Marka lukovi imaju mletačkogotički oblik. Iako se radi o detalju koji Karaman donosi samo u bilješci, ne mogu ga mimoići jer se zabunom taj luk identificira s »Eselsrücken« (sl. 3, 18). Da je to uistinu luk »magarećeg hrpta« koji je karakterističan za odmaklo XV stoljeće, teško bi ga mogli uklopiti među ostale stilske podatke koji govore u prilog tome da je arhitektonski dio portala crkve Sv. Marka iz početka XV stoljeća. Točno je, međutim, to da se takav zaobljeni luk s jedva primjetnim zašiljenjem u vrhu češće javlja u Veneciji. Možemo ga vidjeti, na pr., na djelu iz XIV stoljeća, na poliptihu Simone da Cusighe iz g. 1384.[60a] Kako je umjetnost Češke osobito u XIV stoljeću infiltrirana talijanskim utjecajima — o čemu je već bila riječ — nije neobično da je i taj motiv zaobljenog luka našao put do Praga. Na zagrebačkom portalu, gdje je inače proveden dosljedan raspored koji se očituje osobito u međusobnom odnosu plastika u nišama i u rasporedu niša, taj motiv nije proveden konsekventno. Prema tome ni u pojavi ovog motiva koji se na portalu javlja u jedva zamjetnom obliku ne vidim zapreku da arhitektonski dio tog portala ne bismo mogli datirati početkom XV stoljeća.

*

S ikonografskog stanovišta (izneseno u točki 4) Karaman je zapazio zanimljive karakteristike: dva apostola imaju glave pokrivene plaštevima, a svaki od njih drži u rukama svitak na kojem je ispisano njegovo ime. Oboje je uobičajeno onda kad se prikazuju proroci, a ovdje je to primijenjeno kod apostola (sl. 9, 12, 13). Sam Karaman napominje da je ovakovo slobodno postupanje i brkanje ustaljenih ikonografskih obrazaca utvrdio i kod dobrih majstora u provincijskoj sredini kao što su, na pr., bili Buvina i Radovan. Ovdje dodajem da se primjenjivanje plašta preko glave i natpisa kod apostola nalazi i u centrima umjetničke djelatnosti u vremenu koje obrađujemo (tj. oko g. 1400), tako u Kölnu i Pragu, pa nije neobično da se, nakon svega što je rečeno i nakon kulturnih veza koje smo pokušali ustanoviti, ti motivi nalaze i u Zagrebu.[61]

Osim spomenutih osobina ima na portalu Sv. Marka još nekoliko ikonografskih detalja koji nisu uobičajeni. Tako je, na pr., najobičnije da je apostol Toma prikazan s kutomjerom, a u Zagrebu on nosi kao atribut koplje (sl. 11), što također možemo naći u sjevernoj umjetnosti.[62] Apostol Pavao (sl. 7) prikazan je s dugom bradom kao filozof, na što

---

[59] *Swoboda*, o. c., sl. 74.

[60] Ako pogledamo, na pr., na portalu odnos lukova iz g. 1443. u Beaune na sl. br. 1, p. 6, u djelu *Woermann: Geschichte der Kunst IV*, Leipzig, 1927, čini nam se bliži vremenu o kojem raspravljamo nego kraju XV st.

[60a] *E. Bock, Florentinische und venezianische Bilderrahmen aus der Zeit der Gotik und Renaissance*, München, 1902, p. 87, sa slikom poliptiha. — Luk sa blagim zašiljenjem u samome Pragu, izveden je na balkonu Carolinuma g. 1375. Vidi *K. Plicha, Praha*, Praha, 1956, p. 179. Zaobljeni luk s neznatnim zašiljenjem zapaža se također, na pr., na crtežu, prema kojem su u Košicama između g. 1420. i 1430. izvedene freske. Vidi: *Zoroslava Drobná, Die gotische Zeichnung in Böhmen*, Praha, 1956, sl. 159.

[61] Vidi *Woermann*, o. c. sl. 49 (iz g. 1414) ili *Pinder* I, o. c., sl. 100, sl. 33; *Z. Drobná*, o. c., sl. 88, apostol Filip oko 1420; *Matějčik-Pešina*, o. c., sl. 228, oko 1430. za natpis apostola koji je ispisan gotičkom minuskulom »s petrus«; *A. Behne: In Stein und Erz*, Berlin, 1940, p. 134—135 — apostol Pavao s plaštem preko glave.

[62] *Pinder* I, o. c., sl. 209 — kip iz vremena oko 1400. Prema ovom primjeru čini se, da je Tomino koplje u Zagrebu, urešeno resama, izrađeno od drva u XVIII st., rađeno na temelju originalnog uzora. Može se pretpostaviti — ukoliko to nije Toma s kopljem — da može biti apostol Jakov Mlađi sa štapom (»stupa« — »Walkerstange«).

sam se već osvrnula.[63] Apostol Filip nosi mjesto putnog štapa koji gore svršava križem atribut u obliku teškog križa koji je vjerojatno tako naglašen zbog simetrije u odnosu prema kipu apostola Andrije, koji nosi teški kosi križ (sl. 3, 8, 12). Marija je prikazana kao dvorska dama sa šiljatom cipelicom, s pomodnim strukom i poprsjem i s neobično preklopljenim plaštem (sl. 3, 5). A sam sv. Marko nije prikazan na uobičajen način s otvorenom knjigom, s lavom koji je kraj njega. On u jednoj ruci okomito drži zatvoreni kodeks, a u drugoj svoj atribut — krilatog lava koji je položen na raširenu rotulus (sl. 3, 10) što podsjeća na uobičajenu otvorenu knjigu.[64] Već je prije rečeno da sam mladi lav koji je neobično smješten uzduž prsiju gradskog patrona vuče lozu od praških konzola, a to što djeluje ponešto heraldički dolazi otuda što je majstor — imajući pred sobom nov zadatak — uzeo motiv same životinje iz jednog, a motiv krila iz drugog predloška.

*

A sada još o ocjeni portala župne crkve Sv. Marka u Zagrebu, što je izneseno u točki 5. Karaman ima dojam da je portal s rustičnim kipovima apostola u nišama svakako djelo domaćih majstora. Arhitektonski okvir portala pogotovo mu se čini kao djelo provincije. Za to nalazi razloge: gomilanje kapitela ispod niše sa sv. Markom da bi se ispunilo prostor između te niše i polukružne arkade, zatim vertikalni arhitektonski raspored portala kidaju vodoravni višestruki redovi niša s kipovima a liniju ove arkade križaju obrisi niša za kipove, pa kipovi prelaze širinu stupova, pilastara i arhivolta što nikada nije uobičajeno. Ti višestruki redovi niša za kipove na portalu u Zagrebu trgaju svaku vezu između stupova na podnožju i arhivolta u vrhu, brišu igru dijelova što nose i dijelova što su nošeni, koji su uvijek jasni u gotici. Niše se protežu između nosećih i nošenih dijelova bez ikakva obzira na širinu stupova i arhivolta[65] (sl. 1, 3).

Već smo vidjeli da kidanje vertikalne kompozicije horizontalnim redovima niša proizlazi iz naglašavanja horizontalne linije u srednjoevropskoj umjetnosti u vremenu oko g. 1400. Spomenuto je i to da su »kapitelići«, kao slobodno primijenjen motiv, vjerojatno preuzeti s mosta nad Vltavom. Što se tiče pojave da liniju arkade križaju linije niša sa strane u donjoj zoni, tu se zaista radi o nespretnosti ako možemo pretpostaviti da je to bilo vidljivo i prije nego su niše preinačene.

Od Karamanovih opaski još preostaje da se osvrnemo na naročitu pojavu što redovi niša trgaju svaku vezu između stupova na podnožju i arhivolta u vrhu. Ta izvrsno zapažena pojava doista može nastati najprije u provincijskoj sredini, ali zbog prije navedenih razloga ne bi to pripisala rustičnim majstorima. U toku razmatranja portala i njegovih plastika zapazili smo da ga, među ostalim, karakterizira neujednačenost stila i kvaliteta,[65a] a da način obrade pojedinih dijelova, raspored portala i niz motiva upućuje na Prag kao na izvor odakle je to moglo poteći. Portal je gotovo u cijelosti izveden na takav način da po kvaliteti zaostaje za djelima koja su služila kao uzor, ali se ne može poreći da se ipak neki detalji, kao na pr. Kristova glava, Marijino poprsje, lišće s grozdovima itd., više približavaju finoći forme centralne radionice. Na to ne bismo mogli naići da je to djelo rustičnih majstora. Doista je teško zamisliti da je mali srednjovjekovni Gradec, gradić od kojih 300 kuća,[66] mogao svojim snagama izvesti ovakovo djelo. Istina, već od g. 1384. među bratovštinama u Gradecu spominje se i »kalendinum Theutonicorum«,[67] nailazi se na kipara, kamenara, ali je značajno i to da u toj gradskoj općini nema do sredine XV stoljeća privilegiranih cehova[68] koji tada i u ostalim krajevima Srednje Evrope sve jače potiskuju svemoćne »Bauhütte«. Teško je pak zamisliti da je taj portal nastao izvan takova načina rada. Portal Sv. Marka je izraziti primjer rada neke određene »Bauhütte«.[69] Tjelesnost plastika rađena je isključivo za jednostrano gledanje — one su sastavni dio arhitekture. Tu radi grupa ljudi, koja ima pred sobom zgradu kojoj daje ukrasne dijelove, a svi oni rade na zajedničkom cilju; odatle tolike neujednačenosti u detaljima, a odatle ipak i konsekventnost cjeline. U takovim radionicama živu i rade istovremeno obično i po tri generacije; odatle razlike u shvaćanju stila.[70] Pokretne radionice putuju ovamo-onamo i prenose motive opskrbljene modelima i skicama. Zato oblikovanje umjetničkih djela od ljudi unutar »Bauhütte« prelazi lokalne okvire. Kao što je i ovdje očito, različiti individui dali su opći izjednačeni ugođaj djelu. Upravo takova mobilna grupa, opskrbljena iskustvima Parlerove praške djelatnosti mogla je ostvariti portal Sv. Marka u Zagrebu koji iz doba gotičke djelatnosti odskače u čitavoj našoj zemlji osobito zbog bogate figuralne kompozicije što je u to doba rijetka pojava u ovom dijelu Evrope ne samo na području Jugoslavije nego i u susjednoj Austriji. Takova grupa ljudi u mjestu bez većih vlastitih likovnih tradicija može

[63] *Künstle II*, o. c., p. 489.
[64] *Künstle II*, o. c., p. 434—435.
[65] *Karaman*, o. c., I, p. 106 i II, p. 145.

[65a] Ovdje napominjem da je i vrsta kamena arhitektonskog okvira portala raznovrsna. Pažnje je vrijedno što u donjoj zoni portala nalazimo blokove istovrsnog prhkog vapnenca od kakvog su početkom XV stoljeća majstori Parlerova kruga isklesali arhitektonsko-plastički dekor u sjevernoj lađi Zagrebačke katedrale. O tom *A. Horvat*, o. c., p. 252.
[66] *I. K. Tkalčić*, o. c., p. XXIII.
[67] *I. K. Tkalčić*, o. c., p. LXXVIII.
[68] *I. K. Tkalčić*, o. c., p. LXXVII.
[69] Vidi o radu botega kod nas, *Karaman: Osvrt na neke novije publikacije i tvrdnje iz područja historije umjetnosti Dalmacije, Peristil* I, Zagreb, 1954, p. 26.
[70] O djelovanju »Bauhütte« vidi *Pinder* I, o. c., p. 10—28, 119—120.

biti mnogo slobodnija u svom radu nego u centru umjetničkog djelovanja, gdje je više sputana voljom naručitelja visokog položaja i stegom uobičajenih propisa.

Ta se sloboda ispoljuje na zagrebačkome portalu na više načina. Analiza djela pokazala je da su na toj reprezentativnoj građevini maloga građanskog Gradeca primijenjeni različiti oblici i motivi koji su nastajali u centru bujne djelatnosti, u tada carskom i kraljevskom sjedištu, u Pragu. Ulazimo u trag da utječu detalji s kraljevske katedrale Karla IV, da se očituju motivi koji su preuzeti s građanske Tynske crkve, da se preuzimlju motivi s građevine svjetovnog karaktera, s tornja kraljevskog mosta nad Vltavom — makar se radilo o crkvenoj građevini. To se očituje i u neujednačenosti tipova na kipovima portala, što je također značajno za Parlerovu radionicu. Oni su individualizirani svaki na svoj način, ali, na pr. Krist i Marija, predstavljaju izdanke dvorske umjetnosti za razliku od nekih apostola i sv. Marka kojega lice izgleda građansko. I u nemirnoj pozi djeteta Isusa ima više duha građanske nego dvorske umjetnosti.

Držim da se sloboda te radionice očituje također i u tome što originalno zasnovanu koncepciju portala kidaju niše, tako da stupovi na podnožju nemaju vezu s lukom u vrhu. To je oprečno tektoničnom shvaćanju. No ni ta pojava neće tu biti slučajna. Swoboda primjećuje upravo na Praškoj katedrali zabacivanje tektoničke funkcije na nekim djelovima koji nose, jer dolazi opet u obzir vrijednost zida, njegova masa.[71] Na takovu pojavu nailazimo na drugi način u drugoj polovini XIV st. čak u umjetničkom centru — u Pragu. To kidanje tektoničke funkcije primijenjeno je u Zagrebu slobodno, ali ujedno s tendencijom da pridonosi naglašavanju horizontalne linije, što je likovni izraz vremena oko g. 1400.

Zbog svega toga ne smatram da je portal crkve Sv. Marka u Zagrebu rustično djelo domaćih klesara, nego da je originalno zasnovano djelo koje je — prilagođeno prilikama maloga grada — moglo nastati na temelju slobodno biranih uzora iz Praga. Dok o visokokvalitetnim djelima u katedrali u biskupskome Zagrebu mislim da su bliža svojim uzorima, tu na portalu Sv. Marka dobiva se dojam da se radi o djelu koje je načinjeno od grupe koja je raspolagala iskustvima praške Parlerove radionice, ali koja se naročito finoćom obrade kamene materije više udaljila od vrela odakle je crpla svoje znanje. A to se moralo — i zbog karakteristika stila — dogoditi u početku XV st., kad se još obilnije koriste motivi praške Parlerove radionice, a ne potkraj XV stoljeća, kad to žarište više ne zrači svojim utjecajima. Program portala skraćen je na minimum: Krist, Marija s djetetom, apostoli, patron grada. Malim formatom plastika pokušala se istaknuti monumentalnost glavne crkve maloga gradića u vrijeme kad ulogu portala preuzimlju retabli u unutrašnjosti crkvi. To je vrijeme kad »Bauhütte« nastoji zadržati svoju važnost. I, vjerojatno, nije slučajno da je na tom portalu već markantni lik apostola Mateja situiran tako da tu plastiku možemo zamisliti samostalno — bez veze s arhitekturom. Ona svojim okretom prema vanjskome svijetu kao da kani otići iz arhitektonskog okvira portala (sl. 3, 12).

Već je prije zapaženo da u Zagrebačkoj katedrali postoje djela koja očito pokazuju vezu s djelatnošću Parlerove »Bauhütte«.[72] Pošto znamo da tu čuvenu radionicu karakterizira stapanje raznorodnih utjecaja, ne začuđuje nas što iz ovakvog internacionaliziranog središta potječe, na pr., lik glave đavla, isklesan u Zagrebačkoj katedrali na takav način da, promatrajući samo nju a ne i ostala djela čijem nizu on pripada, pomišljamo na veze s Italijom.[73] Pa ipak i taj đavao s crtama talijanske umjetnosti, baš kao i lik Krista na portalu Sv. Marka, produhovljena izraza, koji ponešto podsjeća na rafinirani izraz francuske umjetnosti (sl. 4), nisu mogli nastati — uzevši ta ostvarenja u cjelini kojoj pripadaju — prije nego što su najraznolikija strujanja prošla retortu praške radionice gdje dobivaju posebnu obojenost.

Kakvim je kulturnim dodirima bilo moguće da nastane taj portal?

Dvojbeno je, prema svemu onome što je izneseno i dosadašnjem našem znanju, da je u našoj sredini postojala na području sjeverne Hrvatske domaća radionica koja bi bila sposobna izvesti djelo kao što je taj portal i koja bi raspolagala takovim iskustvima i tolikim motivima koji su karakteristični za stvaranje u praškoj Parlerovoj radionici. Zbog toga što nas mnogo toga nuka da portal Sv. Marka povežemo s Parlerima, postoji više mogućnosti kako je on mogao nastati.

Kad na nekome djelu nađemo neke karakteristike određenog umjetničkog kruga, zaključujemo da su djelo izveli ili neposredni sudionici određene radionice, ili majstori školovani u duhu neke određene radionice, ili, pak, majstori koji imaju već manje veze sa samom školom, ali pojedine motive putem predložaka prilagođuju prilikama, a domaći kolorit ostaje jači od tih stranih utjecaja. Tako, na pr., u jakom umjetničkom centru Nürnbergu ima utjecaja Parlerova kruga, ali se usprkos tim vezama tu stvaraju visokokvalitetna djela takovog karaktera, koja su osebujna za taj centar.[74] O tom trećem slučaju vrlo vjerojatno se ne radi u vezi s portalom u Zagrebu. Ta bi radionica, kao zagrebačka škola, morala, naime, imati više djela koja upravo nju karakteriziraju. A ta nam djela zasad nisu poznata. Istina, ona su mogla i nestati. Ali, naše nas opće sadašnje znanje o umjetnosti na području sjeverne Hrvatske upućuje na to da je za to područje značajno povremeno pojavljivanje raz-

[71] *Swoboda*, o. c., p. 11.

[72] *A. Horvat*, o. c., sl. 133—148.

[73] *A. Horvat*, o. c., sl. 133.

[74] *Pinder*, I, o. c., p. 129.

ličitih kvalitetnih umjetničkih djela za koja naslućujemo iz kojeg umjetničkog centra potječu, ali ih teže ili zasad nikako ne možemo dovesti u međusobnu vezu. Direktni sudionici Parlerove praške radionice u tom bi slučaju također teže došli u obzir. Jer, usprkos mnogim dodirnim točkama s Pragom, manjka neposredna snaga tome djelu kao i finoća izvedbe u cijelosti. Portal su, dakle, najvjerojatnije radili majstori kojih vještina klesanja nije više na visini direktnih sudionika praške »Bauhütte«, ali koji su školovani na iskustvima te radionice, što se osobito vidi na obilnoj i invencioznoj primjeni različitih motiva kojima je Parlerova radionica za života majstora Petra raspolagala. To veoma zanimljivo ostvarenje koje nosi biljege eklekticizma iz početka XV st. moglo je, dakle, nastati u doba opadanja te radionice, najvjerojatnije nakon dijaspore pripadnika školovanih na tom jakom vrelu, kad zbog zategnutog stanja mnogi majstori napuštaju svoju češku domovinu.

Konzole u Zagrebačkoj katedrali nastaju, po svoj prilici, u vezi s biskupom Eberhardom koji je kao »supremus cancelarius Aulae regiae« zastupao kralja Sigismunda za njegova odsustva, a na to upućuju njegovi grbovi.[75] A portal Sv. Marka na Gradecu?

Opće je poznato da je taj mali gradić u hrvatskoj unutrašnjosti bio sijelo gdje su stolovali hercezi i banovi, gdje se nalazio i kraljevski dvor[76]. Zato i pretpostavlja Josip Horvat da su kroz ta »divot-vrata« ulazile svečane povorke koje su na južnoj strani trga imale dovoljno mjesta da se smjeste i razviju.[77] U tome malome mjestu često su, dakle, u srednjem vijeku boravili i dolazili visoki dostojanstvenici onog vremena. U to malo gnijezdo opasano zidinama i kulama što su budno čuvale prava i imovinu slobodnih građana unosili su u to vrijeme novosti iz daleka svijeta — osim trgovaca — ponajviše ljudi visokog društvenog položaja. U prvome redu pomišljam na kralja Sigismunda koji je mogao biti posrednik za ostvarenje tog portala — iako za to zasad ne nalazimo direktne potvrde u izvorima.[78] L. Gerevich pripisuje upravo Sigismundu Luksenburgovcu da je osobno posredovao da i majstori Parlerove radionice djeluju u Budimu[79] koji bi se mogao natjecati s Pragom da ga nisu razorili Osmanlije.[80] On je u djetinjstvu gledao podizanje značajnih djela za vladavine svog oca Karla IV u Pragu. Kao ugarsko-hrvatski kralj pokazivao je smisao za umjetnost pozvavši umjetnike iz različitih krajeva da mu ukrase prijestolnicu. Zbog toga je moguće — ako nisu ti majstori posredovanjem Eberharda djelovali osim u Zagrebu također i na Gradecu — da je kod toga, s obzirom na veze koje vode u Prag, dinamična ličnost Sigismunda pridonijela da je portal crkve Sv. Marka ukrasio mjesto u kojem je često boravio hrvatski ban. No da li je tako, pokazat će moguće dalja istraživanja.

ZAKLJUČAK

Prema svemu što je u toj raspravi izneseno ne smatram — kako se do sada držalo — da su kipovi portala na crkvi Sv. Marka u Zagrebu nastali pod utjecajem stila Schwäbisch-Gmünd-Augsburg u drugoj polovici XIV stoljeća, a sam okvir portala potkraj XV stoljeća.

Smještaj tog svečanog portala srednjovjekovnoga Gradeca na južnoj strani glavnog trga kao i ikonografski detalji povezuju taj portal s općom srednjovjekovnom umjetnošću Srednje Evrope gdje dolaze u obzir njemački krajevi, a analiza stila samog djela u pojedinostima kao i u cjelini uputila je na određenije, dosad nezapažene veze. Na temelju te analize arhitektonski dio portala, kao i kipovi koji su njegov sastavni dio, čine cjelinu koja je (osim drvenih kipova iz doba baroka) nastala u početku XV stoljeća pod utjecajima praške Parlerove radionice.

Na kipovima portala ispravno su zapažene neke značajke stila Gmünd-Augsburg iz druge polovine XIV stoljeća (Jiroušek-Karaman). Ali, mislim, da te sličnosti stila nisu odlučujuće za datiranje zagrebačkih plastika jer na njima ima i stilskih elemenata mlađeg datuma, kojima nalazimo uzore sve do kraja XIV stoljeća u djelatnosti praške Parlerove radionice koja je — kako je poznato — imala veze s Schwäbisch-Gmündom i Augsburgom. Taj praški krug karakterizira, osim jakih crta realizma, veći stepen osjećaja za volumen nego u Gmündu i Augsburgu, naročit odnos mirnih plastičnih forma prema bujno obrađenim slikovitim partijama, naglašavanje okomitih nabora koji padaju sa strane od visine kukova, naglašavanje horizontala upravo u srednjem dijelu plastika, što sve primjećujemo kod pojedinih kipova portala o kojem je riječ. Neki detalji na tim skulpturama su tipični za praške Parlere: Marijino poprsje u obliku hljeba, Kristova glava koja predstavlja tip dvorske umjetnosti praških Luksenburgovaca, brada apostola Jude Tadeja i Mateja u obliku valovitog plamenog jezika. Na tim figurama koje se inače raz-

---

[75] *A. Horvat*, o. c., p. 260.

[76] *V. Klaić: Povijest Hrvata*, II/2, Zagreb 1901, p. 6, 10, 28.

[77] *J. Horvat: Kultura Hrvata kroz 1000 godina, I*, Zagreb, 1939, p. 298. On stavlja portal u XV st.; vidi sl. 209.

[78] Kralj Sigismund posvećuje pažnju građanskome staležu. Već g. 1402. pozivlje na sabor u Bratislavu (Požun), osim prelata, baruna, plemića, i »gradove« kao saborske članove. O tom *V. Klaić*, o. c., p. 143. — Za Gradec pokazuje taj isti kralj brigu, na pr., g 1422, kad pozivlje bana i banovca da štite tu sl. kr. općinu (Klaić, o. c., p. 100).

[79] *L. Gerevich*, o. c., p. 51, 58.

[80] *L. Cs. Szabo: Die Haupt- und Residenzstadt, Ungarische Städtebilder*, Budapest, p. 13., S. a.

likuju izborom tipova, a klesane su neujednačenim stilom (što je također značajno za prašku radionicu) na kojima je očita neujednačena kvaliteta, gotovo dosljedno je provedena težnja za naglašavanjem horizontalne linije u njihovoj srednjoj partiji. A to je karakteristično za vrijeme oko g. 1400 (kip sv. Sigismunda na praškom mostu).

Kipovi su u nišama portala raspoređeni tako da imaju logični međusobni odnos. To pokazuje da su rađeni za takav raspored kako ga vidimo. Arhitektura portala potječe, prema tome, iz istog vremena iz kojeg potječu i kipovi. To se očituje i u kompoziciji niša na portalu. Kao što su koncipirani pojedini kipovi da su naglašeni horizontalama u svojem srednjem dijelu, tako je upravo srednja zona gornjeg dijela portala naročito bujna i vrlo naglašena. Upravo tu je smješteno devet od petnaest plastika čitavoga portala. Kompozicija cjeline odiše, dakle, istim duhom kao i koncepcija pojedinih statua.

Arhitektonski dio portala ima neke elemente kao što su, na pr., polukružni luk, čvorasto nadignuto lišće s grozdovima, mršavi oblici fijalica, koji se javljaju i u kasnoj gotici. S obzirom na sve ono što se donedavno znalo o razvoju gotičke umjetnosti na području sjeverne Hrvatske, moglo se smatrati da su te pojave u Zagrebu nastale istom potkraj XV stoljeća. No, na te pojave ne nailazimo samo u kasnoj gotici — motivi se i oblici od vremena do vremena u razvoju umjetnosti ponovo javljaju — na njih nailazimo razmjerno rano, u punom jeku gotičke djelatnosti upravo unutar praške Parlerove radionice. Međutim, kako se do prije kratkog vremena nije ni pomišljalo na to da bi napredni utjecaji Parlera mogli doprijeti čak do Zagreba, pojava tih elemenata mogla je usmjeriti i najiskusnijeg istraživača na kasno datiranje potkraj XV stoljeća. To je razlog zašto se u stilsko-razvojnoj liniji pokazao Karamanu — koji se inače na pitanje portala osvrnuo samo usput, na temelju općih zapažanja — prevelik razmak između kipova i arhitektonskog okvira portala da bi mogli potjecati iz istog vremena.

Navela sam obrazloženje da su kipovi rađeni za takav raspored kakav stoji pred nama i da su, prema tome, kipovi i arhitektura portala iz istog vremena. To potvrđuje i okolnost da je obli luk portala iz istog kamena kao što su i okviri niša. Izgled portala izmijenjen je u pojedinim detaljima kasnijim zahvatima, posebno u XVII stoljeću. Kako stil kipova vuče lozu iz kruga praških Parlera, nije čudno da su i poticaji za izvedbu arhitekture portala došli iz istog vrela. Zapreke za ranije od dosadašnjeg datiranja ne postoje ni u velikom zaobljenom luku povrh ulaza, ni u malim lukovima zaobljenih obrisa povrh niša, ni u čvorasto nadignutom lišću s grozdovima, ni u mršavim fijalicama jer na sve to nailazimo već u posljednjim decenijima XIV stoljeća u djelatnosti Parlera. Čvorasto lišće koje prati zašiljeni gornji luk zagrebačkog portala u gotovo istom plasticitetu isklesano je, opet pod utjecajem praških Parlera, u početku XV stoljeća u Zagrebačkoj katedrali, a u mjestu Mariazell, gdje je takovo lišće popraćeno nabubrenim grozdovima, već oko godine 1377—1382.

Osim navedenih pojedinosti i čitava specifična kompozicija portala navodi na veze s Pragom. U njoj zapažamo neuobičajeno graduiranje plastika u pojedinim zonama: gornja i srednja zona imaju dva stepena. Smisao za takav naročit ritam raspoređivanja plastika na portalu u obliku trokuta identičan je u biti s rasporedom figura na praškome mostu, što se vidi u odnosu kipa patrona grada Praga sv. Vida koji stoji na modelu mosta prema plastikama kralja Karla IV i Vaclava IV. Spomenuti model mosta dao je, vjerojatno, poticaj da su plastike zagrebačkog portala raspoređene u odijeljene niše, nadsvedene lukovima. Taj osamljeni motiv sa svim svojim osnovnim karakteristikama primijenjen je na zagrebačkom portalu na nov način. Vjerojatno zbog toga centralna niša s počasnim mjestom patrona sv. Marka ima dva luka. Ne smatram da je ta niša prvotno bila dvodjelna. Tada bi na portalu morali računati s jednom plastikom više, a u sadašnjoj postavi portal predstavlja ikonografski zaokruženu cjelinu. Ikonografski program toga portala sveden je na najbitnije: Krist, Marija s djetetom, dvanaest apostola i patron crkve. Ukoso smještene niše s kipovima podsjećaju na kompoziciju krilnog oltara. To je ostvareno u vrijeme kad (oko g. 1400) ulogu portala sve više preuzima ikonografski obogaćen retabl krilnog oltara. Kipovima malog formata (100 cm visine) tu je postignuta cjelina koja daje u isti čas djelomično monumentalni a djelomično slikoviti događaj.

Ne smatram da je portal crkve Sv. Marka djelo domaćih majstora, niti bi ga vrednovala kao rustično djelo kako je to bilo nabačeno. Neujednačeni kvalitet portala i kipova pokazuje da je na tom zajedničkom zadatku radilo više ljudi. Odatle neujednačenost u detaljima, a konsekventnost u cjelini. Na portalu ima i kvalitetnih detalja (Kristova glava, Marijino poprsje, lav, lišće s grožđem itd.), pa se već zbog toga ne bi to djelo moglo kvalificirati kao rustično. Čitav portal je izraziti primjer rada neke »Bauhütte«. No, zasad nema nikakovih uporišta za pretpostavku da je domaća radionica takove vrste djelovala u sjevernoj Hrvatskoj u doba gotike i da je pod praškim utjecajima svladala ovako složen i velik zadatak kao što je izvedba portala ukrašenog plastikama. Zbog toga mislim da je na tom portalu radila početkom XV stoljeća neka grupa majstora, koja je raspolagala iskustvima praške Parlerove djelatnosti. Ona se eklektički, no ipak invenciozno, koristila njezinim uzorima. Toj grupi manjka neposredna snaga centralne radionice, kao i finoća izvedbe u detaljima i u cjelini. Podalje od centra umjetničkog djelovanja ta grupa nije bila sputana voljom naručitelja ni stegom uobičajenih propisa. Zato je na slobodni način iz-

vela svoj zadatak. Ta se sloboda, na pr., očituje i u većem stepenu negiranja tektoničke funkcije (što je također pojava koja se javlja kod Parlera u Pragu). Tako, horizontalni redovi niša na zagrebačkom portalu s ritmom trokutnih kompozicija kidaju vertikalnu kompoziciju kako bi time naglasili horizontalu srednje zone, karakterističnu za vrijeme oko g. 1400. Do takovih pojava lako dolazi u provincijskoj sredini — kako je to Karaman zapazio — no sva obrazloženja navela su opet na Prag.

Ti utjecaji Praga nisu kod nas osamljeni. Nedavno je zapaženo da je pod utjecajem praške Parlerove radionice, koja je jedna od najviđenijih u ondašnjoj Evropi, klesan niz visokokvalitetnih konzola u početku XV stoljeća u Zagrebačkoj katedrali, u tada najsuvremenijem duhu. U tom su slučaju najvjerojatnije bili posrednici tadašnje najviše ličnosti u Hrvatskoj — biskup Eberhard koji je ujedno bio i »supremus cancelarius Aulae regiae« (na što upućuje njegov grb u katedrali), i kralj Sigismund. Iste su ličnosti, moguće, posredovale da je i na Gradecu — današnjem Gornjem gradu u Zagrebu — u početku XV stoljeća nastao portal gradske župne crkve Sv. Marka, koji je razmjerno bogato ukrašen figuralnim plastikama, što je u doba gotike rijetkost u ovome dijelu Evrope. Radionica praških Parlera, osobito na prijelazu iz XIV u XV stoljeće vršila je dalekosežni utjecaj na najrazličitiji način na širokom prostranstvu Evrope. Posljednjih je godina ustanovljeno da njezini utjecaji dopiru do Budimpešte i do ptujskog kraja u Sloveniji. Odrazi djelovanja te internacionalizirane »Bauhütte«, koja je stvaralački pretapala različita dostignuća, postignuta u različitim krajevima Evrope, u novo, naprednije, doprli su, dakle, i do Zagreba. No, mogućnosti koje su ležale u toj radionici nisu dozrele (Stix). Nakon nastanka plastika na praškome mostu (prva polovina posljednjeg decenija XIV stoljeća), teže se prati neposredna umjetnost Parlera. Zbog toga što je zagrebački portal nastao pod utjecajima te čuvene grupe u vrijeme kad je prešao glavni napon njezine snage, ovo djelo nije samo pojava vrijedna pažnje unutar razvoja umjetnosti u našoj zemlji. Iako mu forma nije najdotjeranija, taj portal kao originalno koncipirano ostvarenje tumači ona nastojanja u kojima se odrazuju iskustva praške Parlerove skupine na zasad najjužnijoj točki njezinog utjecaja u tom dijelu Evrope, u Zagrebu.

OPASKA:

Fotografije portala (osim br. 1 i 3) potječu iz vremena prije konzervatorskog zahvata ili iz vremena samog zahvata:

Jugoslavenska akademija, br. 8, 9, 10, 11, 12.

Tošo Dabac, br. 4, 5, 6, 7, 13, 15, 18.

Konzervatorski zavod, Zagreb, foto Nikola Vranić, br. 1, 3.

Reprodukcije br. 14, 17 iz knjige K. M. Swoboda, Peter Parler.

Reprodukcija br. 16 iz knjige K. Garzarolli, v. Thurnlackh, Mittelalterliche Plastik in Steiermark.

Crtež br. 2, Vlado Horvat.

ZUSAMMENFASSUNG

DER EINFLUSS DER PRAGER PARLERSCHULE AUF DAS PORTAL DER MARKUSKIRCHE IN ZAGREB

Das Portal, von dem in dieser Abhandlung die Rede ist, befindet sich an der Südseite der dreischiffigen Pfarrkirche des hl. Markus, einer Hallenkirche, auf dem mittelalterlichen Gradec (dem heutigen Gornji grad — Oberstadt) in Zagreb. Es ist zurzeit das am reichsten mit figürlicher Plastik verzierte Portal aus der Zeit der Gotik, nicht allein auf dem Gebiet der V. R. Kroatien, sondern auch in ganz Jugoslavien. Bis jetzt hat man ihm — in Anbetracht seines Wertes — in der Fachliteratur verhältnismässig wenig Aufmerksamkeit gewidmet.

Vor ungefähr 15 Jahren hat Ž. Jiroušek bemerkt, dass der plastische Figurenschmuck des Portals eine stilistische Verwandtschaft mit süddeutscher Portalplastik aufweist (Augsburg, Gmünd). Mehr Aufmerksamkeit hat dem Portal Lj. Karaman gewidmet, obzwar nur beiläufig, in einem umfassenden Überblick der Entwicklung der mittelalterlichen Kunst auf dem Gebiet des nördlichen Kroatien und Slawonien. Er erklärt mit überzeugenden urbanistischen Gründen, warum dieser festlihe Haupteingang nicht an der Westfassade der Kirche liegt, sondern an der Südseite (wie es häufig in süddentchen und österreichischen Ländern der Fall ist). Auf Grund allgemeiner Beobachtungen vertritt er die Ansicht, dass das Portal in zwei Zeitabschnitten entstanden ist: einem gehören die Figuren in den Nischen an (die zweite Hälfte des 14. Jh.s — Einfluss des Stiles von Gmünd-Augsburg), dem anderen die eigentliche architektonische Umrahmung des Portals. Sie zeigt angeblich alle Merkmale der späten Gotik auf, und man kann sie deshalb nicht weit vom Ende des 15. Jh.s datieren. Zu dieser späten Datierung hat Karaman besonders folgendes veranlasst: der Halbkreisförmige Bogen des Portals, die überwölbten Bogennischen, die mageren Formen der kleinen Fialen und die Knollenblätter mit grossen Trauben. Figuren sowie Portal betrachtet er als Werk eines provinziellen Milieus. Er bemerkt sehr treffend, dass die vertikale architektonische Aufteilung des Portals von horizontalen mehrfachen Nischenreihen mit Figuren unterbrochen wird. Sie unterbrechen ebenso jede Verbindung zwischen den Säulen am unteren Teile des Portals und der Archivolte oben; verwischen das Zusammenspiel der tragenden und getragenen Teile; die Nischen spannen sich zwischen den tragenden und getragenen Teilen aus, ohne jede Rücksicht auf die Breite der Säulen und Archivolten. Karaman unterscheidet auf dem Portal Skulpturen, welche im 17. und 18. Jh. zugefügt wurden. (Abb. 3, Nr. 8, teilweise Nr. 11). — Sodann richtet er seine Aufmerksamkeit auf einige ikonographiche Merkmale; so z. B. verhüllen zwei der Aposteln ihre Köpfe mit dem Überwurf und halten in den Händen Schriftrollen, was sonst nur bei den Propheten üblich ist.

In dieser Abhandlung wird eine Stilanalyse der Skulpturen und des architektonischen Teiles des Portals vorgenommen. Auf Grund dieser Analyse kommt man zu dem Schluss, dass die Skulpturen zusammen mit dem Portal eine Einheit bilden und zur selben Zeit entstanden sind. Diese Einheit entstand (mit Ausnahme der barocken Holzfiguren) am Anfang des 15. Jh. s unter dem Einfluss der Prager Bauhütte der Parler.

Richtig erkannt sind an den Portalfiguren einige Merkmale des Stiles von Schwäbisch-Gmünd-Augsburg, aus der zweiten Hälfte des 14. Jh.s. Diese Ähnlichkeiten des Stils sind jedoch nicht ausschlaggebend bei der Datierung der Zagreber Plastiken, da diese auch Stilelemente jüngeren Datums aufweisen, deren Vorbilder wir bis zum Ende des 14. Jh. s. in der Prager Bauhütte der Parler vorfinden. Unter anderem wird das Augenmerk darauf gelenkt, dass bei den Zagreber Skulpturen ein besonderes Verhältnis zwischen den ruhigen plastischen Formen und den reich gestalteten, malerischen Partien besteht, dass die Längsfalten betont sind, die seitwärts in Hüfthöhe herabfallen, dass die waagerechte Linie in dem mittleren Teil der Figuren betont wird, was alles für die Prager Bauhütte der Parler charakteristisch ist. Auch einige typische Merkmale dieser Bauhütte werden bemerkt: die Brustpartie der Maria in der Form eines Brotlaibs (Abb. 5), ein Christuskopf der den Typus der Prager Luxemburger widergibt (Abb. 4), die Bärte der Aposteln Judas Thaddeus und Matthias in der Form wellenförmiger Flammenzungen (Abb. 9 und 13), die Ausführung des Löwen, den der hl. Markus als sein Symbol

hält, und der den Konsolen aus der Kathedrale in Prag nahesteht (Abb. 10). Die Figuren sind in einem uneinheitlichen Stile gemeisselt, sind von ungleicher Qualität, und unterscheiden sich auch in der Auswahl der Typen. Beinahe folgerichtig ist jedoch die Betonung der horizontalen Linie in der Mittelpartie der Figuren durchgeführt, und gerade diese Tendenz ist charakteristisch für die Zeit um 1400. (Die Statue des hl. Sigismund auf der Prager Brücke.)

Die Statuen wurden für dieselbe Anordnung angefertigt, die wir heute vor uns sehen, denn sie befinden sich in einem logischen gegenseitigen Verhältnis. Wie es der Auffassung der einzelnen Statuen entspricht, so ist auch gerade die mittlere Zone des oberen Teiles des Portals besonders reich und stark betont. (Abb. 2, 3). Gerade hier sind neun von den fünfzehn Figuren des gesamten Portals angebracht. Die Komposition des Ganzen zeugt also von demselben Geiste wie auch die Auffassung der einzelnen Statuen, woraus man schliessen kann, dass Beide aus derselben Zeit stammen. Das Aussehen des Portals wurde in manchen Einzelheiten durch spätere Eingriffe — namentlich im 17. Jh. — verändert. Jedoch der Rundbogen des Portals ist aus demselben Stein wie die Umrahmungen der Nischen in denen die Statuen stehen. Da der Stil der Statuen seine Herkunft aus dem Kreise der Prager Parler herleitet, ist es nicht zu verwundern, dass auch die Anregungen zur Ausführung der architektonischen Teile des Portals aus derselben Quelle stammen.

Dieser architektonische Teil des Portals zeigt einige Elemente auf, wie z. B. den Halbrundbogen, die Knollenblätter mit Trauben, die mageren Formen der kleinen Fialen, die sich zur Zeit der späten Gotik melden. Auf alle diese Formen stossen wir im Prager Parlerkreise verhältnismässig früh. Da man jedoch bis vor kurzem gar nicht daran gedacht hat, der fortschrittliche Einfluss der Parler könnte sogar bis nach Zagreb gereicht haben, so konnte das Vorkommen dieser Elemente auch den erfahrensten Kenner dazu verleiten, das Portal an das Ende des 15. Jh. s. zu setzen. Das ist der Grund, warum in der Stilentwicklungslinie Karamans — der sich übrigens nur auf Grund allgemeiner Beobachtungen und beiläufig, ohne genauere Analyse, mit dem Problem des Portals befasst hat — ein so grosser Zwischenraum zwischen den Statuen und der architektonischen Umrahmung des Portals erscheint, der es unmöglich erscheinen lässt, dass beide zur gleichen Zeit entstanden sein könnten. Als Hindernisse für eine frühere Datierung als die bisherige können weder der grosse Rundbogen über dem Eingang, noch die kleinen gerundeten Bögen über den Nischen, und auch nicht die Knollenblätter mit Trauben und die mageren Fialen gelten, denn alle diese Merkmale finden wir schon in den letzten Jahrzehnten des 14. Jh. s. in den Werken der Prager Parlerschule. Die Knollenblätter, die den zugespitzten oberen Bogen des Zagreber Portals begleiten, finden wir, fast mit derselben Plastizität gemeisselt und ebenfalls unter dem Einfluss der Prager Parlerschule entstanden — nach den neuesten Forschungen — am Anfang des 15. Jh. s. in der Kathedrale in Zagreb wieder, und in Mariazell schon um das Jahr 1377—1382, wo dieses Laub von üppigen Trauben begleitet wird.

Ausser dieser angeführten Einzelheiten verweist uns auch die ganze spezifische Komposition des Portals auf die Verbindung mit Prag. Wir bemerken in der Komposition eine ungewöhnliche Verteilung des Figurenschmucks in den einzelnen Zonen: die obere und mittlere Zone haben zwei Stufen (Abb. 2, 3). Der Sinn dieses besonderen Rhytmus der Figurenanordnung am Portal in der Form eines Dreiecks ist in seinem Wesen identisch mit der Anordnung der Statuen auf der Prager Brücke, wie es aus dem Verhältnis der Statue des hl. Veit, des Schutzpatrons der Stadt Prag, der auf dem Model der Brücke steht, zu den Statuen der Könige Karls IV. und Wenzels IV., ersichtlich ist. Das erwähnte Model der Brücke gab vermutlich die Veranlassung dazu, dass die Statuen des Zagreber Portals in gesonderte Nischen gestellt sind, die mit Bögen überwölbt sind. Dieses vereinzelte Motiv mit all seinen grundlegenden Merkmalen ist bei dem Zagreber Portal auf eine neue Art angewandt worden. Vermutlich hat deshalb die zentrale Nische mit dem Ehrenplatz des hl. Markus, des Schutzheiligen der Kirche, zwei Bögen. Es wird nicht angenommen, dass diese Nische ursprünglich zweiteilig war, wie das früher vermutet wurde. In diesem Falle müsste man mit noch einer Figur an dem Portal rechnen, während in der jetzigen Anordnung das Portal ein ikonographisch abgerundetes Ganzes darstellt. Das ikonographische Programm des Portals ist auf das Wesentlichste zurückgeführt: Christus, Maria mit dem Kinde, die zwölf Aposteln und der Schutzheilige der Kirche. Die schräggestellten Nischen mit den Statuen erinnern an die Komposition eines Flügelaltars. Das Werk wurde zu einer Zeit fertiggestellt (um das Jahr 1400) in der der ikonographisch bereicherte Flügelaltar immer mehr die Rolle des Portals übernimmt. Mit Statuen von kleinem Format (cca 100 cm Höhe), wird hier eine Einheit erreicht, die gleichzeitig einen monumentalen sowie auch malerischen Eindruck vermittelt.

Es wird nicht angenommen, dass das Portal der Markuskirche in Zagreb das Werk eines einheimischen Meisters ist, noch könnte man es als ein rustisches Werk bewerten, wie früher vermutet wurde. Die ungleiche Qualität des Portals und der Statuen zeigt, dass mehrere Hände an dieser gemeinsamen Aufgabe gearbeitet haben; daher die Unausgeglichenheit in den Einzelheiten, bei gleichzeitiger Folgerichtigkeit im Ganzen. Das Portal weist auch gut gearbeitete Einzelheiten auf (der Christuskopf, die Brustpartie der Maria, der Löwe, das Laub mit den Trauben u.s.w.), so dass man schon deshalb das Werk nicht als rustisch bezeichnen könnte. Das ganze Portal ist das typische Beispiel der Zusammenarbeit einer Bauhütte. Bis jetzt jedoch besitzen wir gar keine Anhaltspunkte dafür, dass eine einheimische Werkstätte dieser Art auf dem Gebiet des nördlichen Kroatien zur Zeit der Gotik tätig gewesen wäre, die unter Prager Einfluss eine so umfassende und grosse Aufgabe,

wie es die Ausführung eines Portals mit Figurenschmuck ist, zu bewältigen imstande gewesen wäre. Deshalb wird angenommen, dass an diesem Portal zu Anfang des 15. Jh.s. eine Gruppe von Meistern gearbeitet hat, die über die Erfahrungen der Prager Parlerschule verfügte. Sie hat sich eklektisch aber doch einfallsreich ihrer Vorbilder bedient. Dieser Gruppe fehlt die unmittelbare Kraft der Hauptwerkstätte, sowie auch die Feinheit der Ausführung in den Einzelheiten und auch im Ganzen. Weitab vom Zentrum der künstlerischen Tätigkeit, war diese Gruppe nicht eingeschränkt durch den Willen des Auftraggebers und den Zwang der üblichen Vorschriften. Deshalb konnte sie auf freie Weise ihre Aufgabe ausführen. Diese Freiheit kommt z. B. auch in einer stärkeren Verneinung der tektonischen Funktion zum Ausdruck (was ebenfalls eine Gegebenheit ist die als solche bei den Parlern in Prag in Erscheinung tritt). So unterbrechen die horizontalen Reihen der Nischen des Zagreber Portals im Rhytmus der Dreieckkompositionen, die vertikale Komposition, um damit die Horizontale der mittleren Zone zu betonen, was charakteristisch für die Zeit um 1400 ist. In einem provinziellen Milieu kommt es leicht zu solchen Erscheinungen — wie schon Karaman bemerkt hat — jedoch alle Erläuterungen führen uns wieder nach Prag.

Diese Prager Einflüsse sind in Nordkroatien keine vereinzelte Erscheinung. Unlängst wurde bemerkt, dass unter dem Einfluss der Prager Bauhütte der Parler, die im damaligen Europa zu den berühmtesten zählte, eine Reihe sehr wertvoller Konsolen anfangs des 15. Jh. s. in der Zagreber Kathedrale gemeisselt wurden, und zwar in dem damals zeitgemässigsten Geist. In diesem Falle ist es anzunehmen, dass die damaligen höchsten Persönlichkeiten in Kroatien die Vermittler waren: Bischof Eberhard, der gleichzeitig auch »supremus cancelarius aulae regiae« war (worauf sein Wappen in der Kathedrale hinweist), ferner Sigismund von Luxemburg, König von Ungarn und Kroatien. Dieselben Persönlichkeiten haben vielleicht auch auf Gradec — der heutigen Oberstadt von Zagreb — die Vermittlerrolle gespielt, so dass anfangs des 15. Jh.s. das Portal der städtischen Pfarrkirche des hl. Markus entstand, welches verhältnismässig reich mit figürlicher Plastik geschmückt ist, eine Seltenheit in diesem Teile Europas zur Zeit der Gotik. Die Bauhütte der Prager Parler hat besonders am Übergang des 14. zum 15. Jh. auf die verschiedenste Weise einen weitreichenden Einfluss auf ausgedehnte Gebiete Europas ausgeübt. In den letzten Jahren wurde festgestellt, dass ihr Einfluss bis nach Budapest und die Pettauer Gegend in Slowenien gereicht hat. Der Widerschein der Tätigkeit dieser internationalisierten Bauhütte, die es verstand die verschiedenen Errungenschaften aus verschiedenen Ländern Europas zu etwas Neuem — Fortschrittlicherem schöpferisch zu verschmelzen, reichte also demnach bis nach Zagreb. Jedoch die Möglichkeiten, die in dieser Werkstätte lagen waren noch nicht herangereift. (Stix). Nach dem Entstehen der Statuen auf der Prager Brücke (in der ersten Hälfte des letzten Jahrzehnts des 14. Jh.s.), wird es schwieriger die unmittelbare Kunst der Parler zu verfolgen. Da nun das Zagreber Portal unter dem Einfluss dieser berühmten Gruppe entstanden ist, zu einer Zeit, als der Hauptaufschwung ihrer Kraft schon vorrüber war, so ist dieses Werk nicht nur im Rahmen der Entwicklung der Kunst in Kroatien eine beachtenswerte Erscheinung. Trotzdem seine Form nicht vollkommen ist, so vertritt doch dieses Portal als ursprüngliche Schöpfung jene Bestrebungen, in denen die Erfahrungen der Prager Parlerschule sich widerspiegeln, und zwar an dem südlichsten der bis jetzt bekannten Punkte in diesem Teile Europas bis zu dem ihr Einfluss reichte — in Zagreb.

VINKO FORETIĆ

PODRIJETLO PORODICE KORČULANSKIH KAMENARA ANDRIJIĆA

U gradu Korčuli poznata je ugledna pučka porodica Andrijića, koja je živjela još u XIX stoljeću. Ugledni njezin član Jakov Andrijić posljednji je potomak te porodice u gradu Korčuli. Bio je neko vrijeme načelnik općine Korčule, a njegov istaknuti grob nalazi se i danas na korčulanskom gradskom groblju Sv. Luke s natpisom iz kojeg vidimo da je umro g. 1875. u dobi od 76 godina. Tada, u XIX stoljeću, a i znatno prije, Andrijići su bili veleposjednici s prostranim zemljištima po otoku Korčuli. Andrijići u gradu Korčuli su, dakle, izumrli, a pitanje je genealoškog proučavanja da li današnji Andrijići u Blatu i Veloj Luci na otoku Korčuli imaju s njima veze. Žena posljednjeg Andrijića u Korčuli, Katarina, bila je iz porodice Trojanisa. Po njoj su prostrana imanja Andrijića prešla na Trojanise a kad su oni u Korčuli izumrli, onda su ta imanja, također po nekoj rodbinskoj vezi, prešla na doseljeničku talijansku porodicu Virgilija Benussija iz Rovinja, koja je konačno godine 1943. odselila u Italiju. Ta imanja prešla su, konačno, agrarnom reformom u ruke seljaka.

Sreća je što nam je sačuvana arhiva (iako ne kompletna) obitelji Andrijića, koja se nalazi djelomično pohranjena u Opatskom dvoru u Korčuli, a djelomično privremeno pohranjena u Državnom arhivu u Dubrovniku.

O Andrijićima u gradu Korčuli bilo se zaboravilo da su nekoć bili kamenari i graditelji. Prvi koji ih je iz Dubrovačkog arhiva otkrio kao klesare bio je Josip Djelčić u svojem djelu »I conti di Tuhelj. Contributo alla Storia della Marina Dalmata, Ragusa, 1889.« On tu, na strani 68, spominje Nikolu Andrijića Vlahova i Josipa Andrijića Markova kao one koji su sudjelovali pri ukrašavanju dubrovačke palače Sponze. Ali, ta Djelčićeva otkrića ostala su zaboravljena i nisu dalje prodrla u nauku. Tek je u novije vrijeme ponovo otkrio Andrijiće Cvito Fisković — najprije g. 1939. u djelu »Korčulanska katedrala« Marka Andrijića kao jednog od glavnih graditelja katedrale potkraj XV stoljeća, a u knjizi »Naši graditelji i kipari XV i XVI stoljeća u Dubrovniku« g. 1947. i ostale članove. U istom djelu utvrdio je važnu činjenicu da je Marko Andrijić sin kamenara i graditelja Andrije Markovića.

Dugo vremena kroz srednji vijek u našim krajevima nisu kod većine porodica bila ustaljena prezimena. U plemićkih porodica bila su u većoj mjeri ustaljena a u pučkih u manjoj. U gradu i otoku Korčuli nisu do XV stoljeća bila ustaljena čak ni prezimena plemićkih obitelji. U Korčuli su se sve do XV stoljeća prezimena mijenjala patronimički. Tako se Andrija Marković zvao Marković po svom ocu Marku, a Marko Andrijić — vjerojatno dobivši lično ime Marko po svome djedu — dobio je prezime Andrijić po svojem ocu Andriji. No, baš tada, potkraj XV stoljeća, dolazi u Korčuli do ustaljivanja prezimena, te se tako u porodici o kojoj govorimo ustalilo i prezime Andrijić. Marko Andrijić prozvao se po ocu prezimenom Andrijić a njegovi sinovi nisu se više po starom običaju prozvali prezimenom po imenu očevu, već su zadržali prezime Andrijić.

Zanimljiv je postanak zemljišnog veleposjeda na otoku Korčuli. Tu on nije nastao na feudalni način, već su imućni ljudi znatan dio novca ulagali u zemlju kupujući tako i akumulirajući u svojim rukama znatne posjede. Tako je bilo i s Andrijićima koji su se bogatili kamenarskim radom i graditeljstvom i kupovali zemljišta te su, postavši bogati zemljoposjednici, konačno napustili kamenarstvo i graditeljstvo. U njihovoj arhivi sačuvalo se dokumenata o tim kupovinama koje su počele vrlo rano. Ti dokumenti pomoći će nam da još dalje od Andrije Markovića, idući u prošlost, osvijetlimo podrijetlo te porodice. Imamo, naime, jedan *ugovor o prodaji zemljišta prodanog* 12. ožujka 1456, napisan 14. ožujka 1456, nakon proklamiranja prodaje izvršene toga dana. Plemić Marin Barović, kao oporučni komesar pokojnog Nikole Procacini, prodao je zemljište u Lumbardi na mjestu zvanom Lengva majstoru Andriji pokojnog Marka Milićevića, kamenara iz Korčule (latinski pisano: *magistro Andree, quondam Marci Milichievich, lapicide de*

Čorzula). Dakle, Andrija Marković sin je Marka Milićevića, patronimičnim prezimenom prozvan Marković po svojem ocu Marku, koji je svoje prezime Milićević sigurno dobio po svojem ocu Miliću.

U istoj arhivi ima još nekoliko zanimljivih isprava u vezi s tom porodicom. Najstarija je *ugovor o prodaji zemljišta* od 1. prosinca 1410, kojim korčulanski kanonik don Hristofor Ivanović prodaje majstoru Marku Milićeviću *(magistro Marco Milichievich)* dvije čestice vinograda u Lumbardi na Lengvi. Imamo dalje *darovnicu* od 18. listopada 1438, kojom Marin Arcelli daruje Andriji Markoviću *(Andree Marcovich)* komad ledine u Podstrani. Imamo Podstranu u selima Žrnovu i Lumbardi. Od 18. srpnja 1444. potječe *ugovor o prodaji zemljišta*, kojim Stana, udovica Mateja Pribilića, prodaje majstoru Andriji Markoviću *(magistro Andree Marcovich)* tri gonjaja vinograda u Lumbardi. Među susjedima koji posjeduju u blizini zemljište spominje se i Ratko Ivančić *(apud Ratcum Ivancich)*. 24. veljače 1453. sklopljen je *naučnički ugovor* sačuvan u originalu, kojim Marava, žena Matka Rozena, ugovara s majstorom Andrijom Markovićem, kamenarom *(cum magistro Andrea Marcovich, lapicida)* da će njezin sin Marin učiti kod njega zanat u vrijeme od sedam godina.

O Milićevićima kao kamenarima našao sam dosta materijala u Korčulanskom arhivu (sada u sklopu Državnog arhiva u Zadru) i u Dubrovačkom arhivu. Iz svega se vidi da je Marko Milićević imao još dva brata, također kamenara, i to Ratka Milićevića i Ivana Milićevića. Iznijet ću nešto o toj braći.

Prvi put srećemo se s imenima Marka i Ratka Milićevića g. 1387. Oni su tada tek mladići koji uče zanat u Korčuli. Marko je učio zanat kod poznatog majstora Ivana Antunova iz francuskog grada Vienne, a Ratko kod majstora Ivana Tolićevića. Prvi i drugi bili su u sporu sa svojim majstorima. U listopadu g. 1387. majstor Ivan Antunov iz Vienne tužio je Marka sudu što se nije držao ugovora o službi, koji je ugovorio kad je stupio u njegovu službu. Marko je osuđen da plati globu, a Ivan je tražio još i naknadu štete.[1] Svakako, 7. prosinca 1387. dolazi do novog ugovora između Marka Milićevića i majstora Ivana Antunova iz Vienne, prema kojem se Marko obavezuje da će služiti Ivanu još dvije godine kao naučnik, a Ivan proglašuje ništetnim bilo koju ispravu koju ima protiv Marka, to jest oprašta mu dosadašnje razmirice.[2]

Ratka Milićevića tužio je korčulanskom sudu njegov majstor Ivan Tolićević i sud 16. studenog 1387. presuđuje da Ratko mora služiti kao naučnik kod Ivana još dvije godine, a bilo koja isprava, koju bi Ivan imao nasuprot Ratku proglašuje se da ne vrijedi.[3] U svibnju g. 1388. opet je bilo među njima sporova, te je Ratko tada tužio Ivana sudu.[4]

Već g. 1389. vidimo Ratka i g. 1390. Marka Milićevića kao samostalne ljude, ali i prvi i drugi stupaju u službu kod majstora Ivana Antunova iz Vienne. Ratko se obvezao 3. listopada 1389. da će izraditi Ivanu iz Vienne dvadeset kapitela, a 8. studenog iste godine dogovorio se Ratko s kamenarom Mihočem Gojsalićem da će mu taj izraditi polovicu tih kapitela.[5] Malo dana kasnije, 10. listopada, obvezuje se Ratko da će izvajati Ivanu još deset kapitela.[6] Ratko sklapa napokon s Ivanom 11. siječnja 1390. ugovor kojim stupa u Ivanovu službu za godinu dana.[7]

Marko je i nakon dovršenja naukovanja služio kod Ivana iz Vienne, a 7. ožujka 1390. sklopio je novi ugovor s Ivanom, prema kojem se obvezuje da će mu služiti godinu dana pod određenim uvjetima, a da se prijašnje nagodbe između njih proglase nevažećima.[8]

U gradu Korčuli bilo je dosta kuća bez krova, takozvanih *kućišta* (zvanih latinski *casamentum*, talijanski *casamento*). Korčulansko Veliko vijeće je 3. listopada 1390. stvorilo zaključak da su knez i suci vlasni svakome strancu i domaćem dati kućište u potpuno njihovo vlasništvo i to u svrhu da ga pokriju i urede kao kuću za stanovanje. Ali, najprije treba da se pozove vlasnik, da ga sam uredi. Ako on izjavi da neće, gubi na nj svoje pravo i općina ga daje tada u potpuno vlasništvo onome koji će ga urediti. Ova odluka Velikog vijeća ušla je kao IV poglavlje zbirke reformacija, koja je dodatak starom korčulanskom statutu. Na temelju te odluke knez Korčule Ciprijan de Ciprianis sa sucima daje već 28. studenog 1390. Ratku Milićeviću i njegovoj braći jedno kućište u gradu Korčuli, kod nove kule, blizu gradskih zidina, u blizini općinske cisterne. Milićeviću je odobreno da preuredi kućište kao kuću, ali pod uvjetom da na kući sagradi kanal iz koga će teći voda u čatrnju; k tome treba i samu čatrnju popraviti, ali na trošak općine, davši ipak besplatno svoju radnu snagu.[9] Ratko Milićević se dao na uređivanje toga kućišta, te mu se Petar Modrinić 3. svibnja 1391. obvezuje da će mu do svetkovine sv. Ilije predati razni drveni građevni materijal.[10]

---

[1] Sudbene knjige civilnog prava Korčule, g. 1397.

[2] Notarijalne knjige Korčule, g. 1387. Vinko Foretić: Jean de Vienne, un maitre français du XIV[e] siècle a Dubrovnik et a Korčula (Annales de L'institut français de Zagreb, 10[e] et 11[e] Années — N[os] 28—29, Zagreb, 1946—1947, p. 92—93).

[3] Sudbene knjige civilnog prava Korčule, g. 1387.

[4] Ibidem.

[5] Diversa Cancellariae Dubrovačkog arhiva, knj. 29, f. 16, v. Foretić: op. cit., p. 90.

[6] Diversa Cancellariae, 29 f., 29 v., Foretić: op. cit., p. 90.

[7] Diversa Notariae Dubrovačkog arhiva knj. 10 f. 91, Foretić: op. cit. p. 93.

[8] Diversa Cancellariae, 29 f., 68 v., Foretić: op. cit., p. 93.

[9] Notarijalne knjige Korčule, g. 1390. Foretić: Otok Korčula u srednjem vijeku do g. 1420, Zagreb 1941, p. 317—318, 321. U spomenutoj odluci ne spominju se Ratkova braća po imenu. Vidi IV poglavlje zbirke reformacija u Hanel: Statuta et leges civitatis et insulae Curzulae, Zagrabiae, 1877, p. 74.

[10] Notarijalne knjige Korčule, g. 1391.

Otada dalje vidimo znatnu djelatnost braće Milićevića, a od 1. siječnja 1391. spominje se i njihov brat Ivanac Milićević *(Ivanaç Milichievich)*, također kao kamenar.[11] Možemo ih kroz niz godina slijediti u knjigama Korčulanskog i Dubrovačkog arhiva. U dokumentima se često spominju da su iz Korčule, a nekad se javlja njihovo prezime i ime Ivanca u varijantnim oblicima.

No, u jednom dubrovačkom dokumentu od 16. ožujka 1404. spominje se *Ivaneç Milichievich de Pollato* da za Dubrovnik dobavlja kamenje s Vrnika kod Korčule.[12] *Pollatum* (sada *Pulati*) je arbanaska oblast između Skadra i Prizrena.

Nasuprot Milićevićima koji se izričito spominju da su iz Korčule, ovdje se postavlja jedna zagonetka. Marka Milićevića našao sam zapisana kao onoga iz Korčule šest puta — u godinama 1387, 1390, 1394, 1395, 1399 i 1402, a kao čovjeka bez tog spomena, ali kao onog koji djeluje u Korčuli, i to isključivo u knjigama Korčulanskog arhiva, dvanaest puta—g. 1387, 1391, 1398, 1399, 1400, 1404, 1405, 1407, 1408, 1411, 1420. Ratka Milićevića našao sam izričito spomenutog kao onoga iz Korčule pet puta — u godinama 1390, 1392 i 1393, a kao čovjeka bez tog spomena, ali kao onog koji djeluje u Korčuli, osamnaest puta — g. 1387, 1388, 1390, u razdoblju 1390—1394, 1391, 1394, 1398, 1399. i 1400, a kao čovjeka spomenutog bez spomena Korčule našao sam ga u knjigama Dubrovačkog arhiva tri puta — g. 1389 i 1393.

Ivana Milićevića kao čovjeka iz Korčule našao sam spomenutog pet puta — g. 1402, 1404 i 1408. i kao već pokojnog g. 1413. (u varijantnim oblicima Ivanec, Ivan, Ivance, Ivanče). Osim gore spomenute prilike 1. siječnja 1391, kad se Marko, Ratko i Ivanac Milićević spominju kao braća, još jedamput spominje se Ratko Milićević u g. 1390. i općenito uza nj braća bez spomena njihova imena, a isto tako g. 1391. spominje se Marko Milićević i uza nj braća bez spomena njihova imena, i to oba puta u knjizi Korčulanskog arhiva. U ostalim prilikama spominje se čovjek pod imenom Ivan Milićević (u varijantama Ivan, Ivanac, Ivanče, Ivančun, Ivanec i latinski Johannes) petnaest puta: četrnaest puta s djelovanjem u Korčuli (četiri puta u knjigama Korčulanskog arhiva — g. 1396, 1399, 1408, 1409. i 1412. i deset puta u knjigama Dubrovačkog arhiva — g. 1396, 1405, 1408, 1409 i 1412) i jedan put (g. 1408) u knjizi Dubrovačkog arhiva bez spomena Korčule.[13]

U ovoj kontroverzi mogu se postaviti razne kombinacije:

1. ili je zaista obitelj Milićevića potjecala iz Pulata i nastanila se u Korčuli;
2. ili je korčulanska obitelj Milićević boravila neko vrijeme u Pulatima te se tu rodio Ivan;
3. ili je sam Ivan Milićević Korčulanin djelovao neko vrijeme u Pulatima te jednom prilikom, iselivši se odanle, tako i prozvan;
4. ili se ovdje radi o dvjema osobama istog imena i prezimena — o Ivanu Milićeviću iz Korčule i o Ivanu Milićeviću iz Pulata. Ljudi s istim imenom i prezimenom često se nađu, a pogotovu je to bilo prije kad se patronimička prezimena još nisu bila ustalila. Jedino bi još pri ovoj posljednjoj kombinaciji ostalo pitanje o kojem se Ivanu Milićeviću konkretno radi u svakom pojedinom slučaju u petnaest dokumenata gdje se čovjek pod tim imenom ne spominje. G. 1405. jedan put i g. 1408. šest puta spominje se u Dubrovačkom arhivu čovjek pod imenom Ivana Milićevića kao poslovni drug Antuna Maroevića, pa se, bez sumnje, tu radi o istoj osobi.[14]

Ne znamo, hoće li se ikada dogoditi sreća da riješimo, u pogledu Milićevića, ovu kontroverzu Pulati — Korčula, no, svakako, dosad je uspjelo da za jedno koljeno na više saznamo genealogiju glasovite porodice korčulanskih Andrijića, naime, za oca Andrije Markovića, koji se zvao Marko Milićević, kao i to da se i ta starija generacija bavila uvelike kamenarstvom, i da je uz mnoge druge na Korčulanskoj katedrali početkom XV stoljeća radio Marko Milićević čiji je unuk Marko Andrijić u daljem toku XV stoljeća dao svojim gradnjama toj katedrali naročiti umjetnički izražaj.

---

[11] Ibidem.

[12] Diversa Cancellariae, 35 f., 55 v.

[13] Navedene podatke crpio sam iz notarijalnih knjiga Korčule, g. 1387, 1390, 1391, 1394, 1395, 1398, 1399. i 1400, sudbenih knjiga civilnog prava Korčule, g. 1387, 1388, razdoblja 1390—1394, 1400. i 1409, sudbenih knjiga kaznenog prava Korčule, g. 1404. i 1405, računskih knjiga općine Korčule g. 1407, 1408, 1411. i 1420, sve u Državnom arhivu u Zadru, i serija Dubrovačkog arhiva Diversa Cancellariae, knj. 29, 30, 32, 34, 35, 37, 38 i Diversa Notariae, knj. 10.

[14] Cvito Fisković u svojoj knjizi »Naši graditelji i kipari XV i XVI stoljeća u Dubrovniku« na str. 34 spominje da se na Korčuli iz Pulata naselio Ivanec Milićević, ali ne citira dokument na temelju kojeg to tvrdi. Možda je Fisković tu tvrdnju izveo deduktivnim putem na temelju istih dokumenata koje sam i ja upotrebio. U koliko je našao dokument u kojem se izričito veli da se Ivanec doselio iz Pulata u Korčulu, bilo bi korisno da ga objelodani jer bi to, bez sumnje, pridonijelo rješavanju kontroverze u tom pitanju.

TRI ŠIBENSKA RELJEFA NIKOLE FIRENTINCA

REPRODUKCIJE TB. XIV i XV

Uz obje strane menze pobočnog oltara Triju kraljeva u Šibenskoj katedrali uzidana su dva reljefna mramorna anđela dugih krila i haljina, koji uzdignutim golim rukama drže duge, poput slova »s« svinute svitke s natpisima. Postavljeni su na različita kićena postolja u plitkim polukružnim nišama, kojima je završni luk ispunjen školjkom. Po natpisu na oba svitka koji čini cjelinu i po kompoziciji očito je da su dijelovi jednog mramornog svetohraništa, koje je davno rastavljeno i kojemu još nisu nađeni ostali dijelovi. Sačuvana su mu tek dva spomen-reljefa, uzidana uz oltar, pri čemu su bila u uglovima otkinuta, da ih se bolje smjesti i komponira s menzom u cjelinu.

Oko tih reljefa splele su se još prije pola stoljeća pogrešne pretpostavke i zapela imena poznatih renesansnih kipara, pa je stoga potrebno da im se odredi autora.

Adolfo Venturi je smatrao, da su to dijelovi ranijih oltara koji su bili počeli Šibenčani podizati u pobočnoj lađi katedrale prema obavezi u ožujku 1444. g.[1] Po njihovom stilu povezao ih je sa Franjom Lauranom i objelodanio pod njegovim imenom, uspoređujući ih s anđelom na reljefnoj kompoziciji »Trijumfa Alfonsa Aragonskoga« iznad vrata u »Dvorani barona« Novog kaštela i s kipovima i reljefima na prvom Slavoluku Alfonsa Aragonskog u Napulju.

Budući da je autorstvo tih napuljskih figurativnih reljefa i kipova bilo prijeporno, Venturi ih je baš na temelju pogrešne pretpostavke, da su šibenski anđeli Lauranin rad, proglasio djelima ovog našeg majstora. Pored toga on je opazio izvjesnu sličnost između šibenskih reljefa i reljefnih likova Agostina di Duccio Malatestinog hrama u Riminiju. Pretpostavio je stoga da je Laurana pomagao Agostinu u izradi riminijskih reljefa. Svoju pretpostavku izrečenu 1908. jače je opetovao u propagandnom zborniku »La Dalmazia monumentale«, izdanom u doba Londonskog pakta s očitom namjerom prisvajanja Dalmacije. On je tada ovako opisao oba reljefa: »U Šibeniku su djela Frana Laurane dva ulomka dekoracije nekog katedralinog oltara, dva anđela sa svitkom razvitim unutar niša iz vremena bliskog dekoraciji Malatestina hrama. Ovdje također upliv dekorativnog oblika Agostina di Duccio otkrivaju kratke proporcije, krupne glave, lepršava kosa i valoviti nabori. A u isto vrijeme može se opaziti težina cilindrične glavnine mase, vrat poput stupa, gusta kovrčava kosa slična svetokrugu neke rimske vladarke. Koprenaste odjeće laganih anđela Agostina di Duccio, koji pretvara mramor u pjenu i čipku, ovdje su teške, mramorne. Nabori se gužvaju i lome tu i tamo, udarani na golom. Svitak pada na njih kao teška mjedena ploča snažne krivulje. Niše tegobno zaokružuju ona jaka tjelesa, koja bude u nama u svim svojim pojedinostima pa i izbočenim očima i šutljivim usnama pomisao snage, ne onako žestoke kao kod Jurja Dalmatinca, već izjednačene u svojoj moći.« Tako je sebe i nas svojom blagorječitošću zabavljao stari Venturi i ne opazivši da u tom opisu ima netočnosti i suprotnosti koje se ne daju uskladiti.

Venturijeva atribucija nije izazvala polemike, već je prodrla i u djela historije umjetnosti svjetskog značaja, pa je tim potrebnije da se konačno ispravi. Historičari umjetnosti su je zapazili, ali nisu htjeli o njoj izricati određeniji sud. Frey,[2] Schubring,[3] Stošić[4] i Bima[5] su je samo spomenuli. Folnesics nije bio uvjeren u njenu točnost i smat-

[1] A. Venturi, Storia dell'arte italiana VI, 1022-1025. Milano 1908.

[2] D. Frey, Der Dom von Sebenico und sein Baumeister Giorgio Orsini. Jahrbuch der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege, 46. Wien 1913.

[3] P. Schubring, Die italienische Plastik des Quattrocento, 239. Berlin 1915. Autor je pogrešno naveo, da se reljefi nalaze u Orsinijevoj kapeli u Šibeniku, mjesto u katedrali.

[4] K. Stošić, Katedrala u Šibeniku, 16, Šibenik, 1926.

[5] C. Bima, Georgio da Sebenico, 212, Milano, 1954.

rao je da je autorstvo reljefa prerano riješiti.[6] Karaman je također držao, da su ova i ostale Venturijeve atribucije Laurani i Duknoviću u Dalmaciji nesigurne,[7] što je samo djelomično točno, jer ipak je Venturi, kako sam ranije dokazao, točno uočio dva Duknovićeva kipa u Trogiru.

Na Venturijevu pretpostavku nadovezao je, poslije dvadesetak godina, Giuseppe Praga svoje i to nakon što je našao dokumenat, da je Juraj Dalmatinac izvozio iz Brača kamen u Rimini.[8] On je ovako izmaštao svoju kombinaciju: Juraj je, prezaposlen na Šibenskoj katedrali, zatražio 1452. godine od nekog toskanskog klesara iz riminijske radionice Agostina di Duccio ili čak od njega lično oba šibenska reljefa, koja nije naplatio novcem, već bračkim kamenom i prenio ih u Šibenik.

Da spoji te reljefe sa svojim arhivskim podatkom, Praga je otklonio Venturijevu pretpostavku, da su oni iz nekog oltara pobočne katedraline lađe. Povezao ih je uz oltar svetišta, za koje je pretpostavljao da je bilo sagrađeno 1451. g. samo da bi ih povezao s izjavom Jurja Dalmatinca, da je negdje 1451—1452. g. izvozio kamen u Rimini. Juraj, međutim, u toj izjavi nigdje ne spominje da je iz Riminija uvozio neki mramor, a još manje umjetnička djela, niti da je imao neke veze s Agostinom di Duccio. Prema tome Praga je potpuno proizvoljno tumačio Jurjevu izjavu o izvozu bračkog kamena i povezao je s Venturijevim naslućivanjem, koje je on nazvao »čudesnom i proročkom intuicijom u približavanju šibenskih anđela ukrasima Malatestina hrama i u spomenu imena Agostina di Duccio«. Zaključio je svoja izlaganja riječima: »Čini nam se da je tako problem šibenskih anđela riješen.«

Ali, da se taj problem riješi, treba da mu pristupimo mnogo jednostavnije, a da se Laurana ne dovodi u Šibenik i da ga se ne vuče, kao i Jurja, u Rimini.

U magli i preplitavanju tih svojih maštovitih pretpostavki Venturi i Praga su potpuno zaboravili usporediti oba šibenska reljefa s radovima renesanskog kipara Nikole Firentinca, koji je dugo boravio u Šibeniku i tu gradio i reljefima ukrašivao baš onu katedralu, u kojoj su ti reljefni anđeli. Nikola je dvije godine nakon smrti Jurja Dalmatinca 1475. postao arhitekt katedrale, na kojoj je uglavnom radio sve do svoje smrti 1505. godine. Tokom tog dugog razdoblja dao joj je monumentalniji renesansni izgled, postavivši joj polukružni kameni krov i osmorostrani tambur kupole iznad četvorokutnog svetišta. Tim svojim projektom, izvedenim potpuno u teškom kamenu, ugrozio je krhko zdanje, koje su prije njega bili počeli mletački graditelji i Juraj Dalmatinac. Uslijed toga čvrstoća ovog monumentalnog spomenika je prilično oslabljena i mora se upozoriti, da je u trajnoj opasnosti. Neke glavice stupova glavne lađe, koje su u prošlom stoljeću mijenjane, opet su ispucale.

Kao većina onodobnih graditelja Nikola Firentinac je bio i kipar, pa iako u Šibeniku nije ostavio onoliko kipova kao u Trogiru, ipak je i na Šibenskoj katedrali klesao skulpture. U njegovoj radionici su isklesani kipovi sv. Mihajla i apostola koji se uzdižu vrh visokih zabata oko kupole, loši reljefni anđeli sa cvijetnim vijencima na istočnom kraku transepta[9] i vijenac sa vazama i festonima u apsidi, a njegovim se ličnim djelom mogu smatrati glave anđela i neki ukrasi obiju pjevnica u koru, medaljon sa svetim Jerom u kamenitom krajoliku (koji se inače pripisuje Alešiju i Pribisavljiću), anđeo koji drži cvijetne vijence iznad biskupske stolice[10] i konačno reljefi o kojima ovdje opširnije pišem; reljefni grb biskupa Luke Tolentića (?) s dva anđela i jedan od spomenutih anđela svetohraništa, koji se dosada pripisivahu Laurani ili školi Agostina di Duccio, pa čak i baroknom kiparu Antunu Gospodnetiću.

Ta dva anđela svetohraništa imaju sve oznake Nikole Firentinca i njegovih bližih pomoćnika. Ne odvajaju se od njegovih ostalih reljefa iako su klesani u mramoru, što je za njega neobično. Duge i svinute vrpce koje oni drže, doduše podsjećaju na one koje se slično svijaju u rukama reljefnih Sibila Agostina di Duccio u Malatestinom hramu Riminija.[11] Taj je motiv valjda i zaveo Venturija, da međusobno poveže šibenske i riminijske reljefe. Ali on je pri tome zaboravio, da je i Nikola Firentinac već ranije upotrebio slične vrpce s natpisima, koje također drže reljefni anđeli Pravde u gradskoj loži i na portalu Cipikove palače u Trogiru.[12] Iako taj motiv nije odlučan pri određivanju autorstva šibenskih reljefa, ipak se ne može prešutiti, da ga se sreta i u ranijim Firentinčevim radovima.

Međutim neki povjesničari umjetnosti često se uporno dohvate takvih ikonografskih komparacija, odveć uvažuju motive škole i stila, a mimoilaze pri tim formalnostima bitne lične oznake i vrsnoću izraza pojedinog umjetnika, po kojima prvenstveno treba prosuđivati, istraživati i okupljati njegova djela. Tako ni Adolfo Venturi nije ovdje

---

[6] H. Folnesics, Studien zur Entwiklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV Jhr in Dalmatien, 147. Jahrbuch der Zentralkommission für Denkmalpflege. Wien 1914.

[7] Lj. Karaman, Umjetnost u Dalmaciji, 141. Zagreb 1933.

[8] G. Praga, Documenti su Giorgio da Sebenico. Archivio storico per la Dalmazia XII. Rim 1932.

Kao odraz ove Venturijeve tvrdnje u propagandističkom Archivio storico per la Dalmazia, vol. I., fasc. II. u Rimu 1926. g. tiskana su uz članak A. Cipika dva putta sa svinutom vrpcom iz Firentinčeve kapele kao rad Agostina di Duccio i Nikole Firentinca.

[9] V. sl. Frey, o. c. sl. 29.; C. M. Iveković, Dalmatien Architektur und Plastik, tabla 69. Wien 1910.

[10] V. sl. Frey, o. c. sl. 28; Usporedi s Trogirom; Iveković, o. c. tabla 26/b.

[11] V. sl. L. Orsini, The Malatesta Temple, 44, 45, 46, 47. Milano 1915.

[12] C. M. Iveković, o. c. tabla 6,12.

analizirao razliku između umjetničkog izraza Frana Laurane i Agostina di Duccio od izraza i vrsnoće majstora šibenskih reljefa, a preskočio je historijsku sredinu i činjenice, koje su potrebite pri traženju nečijeg autorstva.

Da je to učinio, on ne bi bio smetnuo s uma Nikolu Ivanova Firentinca i bio bi uvidio da stav obaju anđela, njihova lica, bujna kosa i forsirano stilizirana odjeća neprirodnih i ukrućenih, vlažnih i izrovanih nabora sliči Firentinčevu načinu oblikovanja trogirskih skulptura u gradskoj loži, u kapeli katedrale i na Cipikovim vratima, te da je kod tih sličnosti suvišno spominjati ime profinjenog Frana Laurane, koji svojim radovima nadmašuje Firentinca. Stoga i nema naročitih sličnosti između šibenskih anđela i likova sa Alfonsova slavoluka koji se pripisuju Laurani.[13] Ne samo kipovi Pravde, Razbora, ratnika ili trubača sa visokog vijenca gornjeg luka tog slavoluka već i reljefi Velikog trijumfa i kasetiranog gornjeg luka tog slavoluka su plastičniji i odjeća im je mirnije i prirodnije oblikovana. Stoga Venturijevu zaključku o udjeli Laurane na slavoluku šibenski anđeli ne mogu pomoći, jer oni nisu Lauranino djelo.

Venturi, kao ni Praga, nisu uočili ni razliku između linearnog, prirodnijeg i mekšeg obrađivanja reljefa Agostina di Duccio, koji osobito u svojim riminijskim likovima postizava muzikalnost kompozicije, od ovog krutog i napregnutog tretiranja Nikole Firentinca. Jer, iako su oba kipara osjetili snažan upliv Donatella, ipak je Agostino ostao lirik i nije ga ispunio Donatellov realizam, kojim je Nikola nervozno prožeo svoje likove. Ducciova je odjeća tanana, skladnije i mekše povijena. Grafički je ocrtana kao koprena, pa podsjeća na igru morskih valova nad pješčanim plićacima. Uzigrana je i skoro providna kao veo u svojoj lakoći, te nije zgužvana, teška ni glomazna, niti nametnuta na tijelo kao Firentinčeva, već se oko njega lagano obavija i lepršа, dajući muzikalnost čitavoj kompoziciji.[14] Ducciova kosa zmijoliko vijuga ili lepršava vijori na sve strane, kao da je zahvaćena vjetrom, a Nikolina je gusta i kratka. Svojim nježnim tretmanom bez naglašenog zasjenjivanja Agostino di Duccio uvijek ostaje izrazito u svom plitkom, grafički obrađenom reljefu, dok Nikola Firentinac i svoje plitke reljefe, osim rijetkih iznimki, kao što su ukrasi na vratima vrh stubišta male Cipikove palače,[15] nastoji izbočiti jakim suprotstavljanjem svijetla i sjene. U tome je on, zapravo, pored svih nespretnosti, veći skulptor nego Agostino, koji slikarski shvaća svoje skulpture.

Usporede li se pak oba šibenska anđela s reljefima i kipovima Nikole Firentinca u Šibeniku, u Trogiru, pa i u Orebićima, uočit će se njihova sličnost u cjelini i u pojedinostima.

Ali prije svega treba istaknuti razliku između sama ta dva šibenska reljefa, koja dosada nije bila uočena. Ovdje kao i u ostalim skulpturama Firentinčeve radionice, u kojima se javljaju kompozicije s dva analogna, simetrična i slična reljefa ili kipa, uvijek je, naime, jedan od njih uspjeliji, a drugi lošiji. Moglo bi se po toj razlici skoro zaključiti, da je onog vrsnijeg klesao Nikola lično, kao približni uzorak i predložak za drugoga kojemu je on radio nacrt kao varijantu, a izradu povjeravao svojim suradnicima, koje iz njegova opusa ne možemo gotovo nigdje isključiti, jer su pojedini dijelovi mnogih njegovih radova drukčije klesani. Glave su, na primjer, mnogo bolje izrađene nego ostali dijelovi tijela. Na gotičko-renesansnim vratima velike palače Koriolana Cipika vidi se ta razlika između dva lava; zapadni je plastičniji i žilaviji od onog tromijeg i nespretnijeg s istočne strane,[16] jednako kao što postoji još očitija razlika između dva lava na Sobotićevoj grobnici usred dominikanske crkve u Trogiru, koje se nedavno u monografiji o Duknoviću pogrešno pripisalo tome majstoru,[17] iako onaj zapadni nosi sve odlike Firentinčeva dlijeta. Slična razlika je i između dva anđela sa svitkom, koji ukrasuju dovratnik Koriolanove palače, zapadni u teškoj odjeći zaostaje u svojoj frontalnoj ukočenosti pred pokretom i vitkoćom istočnog u lakoj odjeći. Ovaj kao da se grči od bola nad mučnim geslom NOSCE TE IPSVM uklesanim na svitku u njegovim rukama, dok ga onaj drugi, zapadni, nehajno drži.[18] Slična je razlika između četiri anđela Firentinčeve radionice koji drže grbove biskupa i gradskog kneza na zvoniku gradskog sata, između dva anđela koji su iz Ivanove kapele preneseni na vrata trogirskog groblja,[19] između dvojice anđela sa svicima na spomenutom reljefu trogirske lože,[20] te između kipa sv. Sebastijana skinutog s oltara svečeve kapele u Trogiru i prenesenog u lapidarij, koji u Steletovom zborniku pripisujem Firentincu i onoga na pročelju te crkvice, koji je zapravo kopija nekog njegovog pomoćnika. (Zbornik za umetnostno zgodovino, N. V. Letnik V-VI, Ljubljana 1959).

Prvi šibenski anđeo koji drži početak natpisa, a koji je uzidan na istočnoj strani oltara, postavljen je frontalno, pak je stoga i plošnije oblikovan.

---

[13] V. sl. Venturi, o. c. sl. 697-700, 702; W. Rols, Franz Laurana, tabla 3-21. Berlin 1908. F. Burger, Francesco Laurana, sl. 14, 16, 17, 22, table VII-IX. Strassburg 1907.

[14] V. sl. L. Orsini, o. c.; Venturi, o. c. sl. 249, 250, 253, 254-257.

[15] V. sl. Iveković, o. c. t. 38.

[16] V. sl. Ibidem t. 37.

[17] K. Prijatelj, Ivan Duknović, Zagreb 1957. Vidi osvrt C. Fisković, »Aleši, Firentinac i Duknović u Trogiru«, Bulletin Instituta za likovne umjetnosti JAZU, br. 1. Zagreb 1959.

[18] Iveković, o. c. t. 37.

[19] C. Fisković, Tri anđela Nikole Firentinca, Sarajevo 1940.

[20] V. sl. C. M. Iveković, t. 6.

Lice mu je sitnije obrađeno. Odjeća mu je na prsima izrovana tvrdim naborima da se postigne suprotnost svijetla i sjene, a u donjem je dijelu svedena u mirnije nabore okomitih crta, dok joj se rubovi povlače i nameću oblini tijela, koja se gubi u njenoj širini i težini. Nabori su okupljeni i sa strane tijela kao na Firentinčevu reljefnom sv. Jeri usred sjevernog zabata svetišta Šibenske katedrale i skupljaju se uz pojas kraj bokova kao na Firentinčevu kipu apostola Pavla u trogirskoj kapeli. Lice anđela sliči na lice obaju prvih bakljonoša unutar ulaznih pilona te katedrale.[21] Duga krila spuštaju mu se i svijaju kao anđelu Firentinčevog pomoćnika na portalu male Cipikove palače i trogirske lože. Spuštena ruka jednako je ukočena i plošno raširena na svitku, koji ne drži, već ga samo pritiska, ka toj dvojici trogirskih anđela.

Ove su usporedbe dovoljne da se zaključi da je ovaj anđeo rad nekog Firentinčevog pomoćnika, koji je radio po majstorovu nacrtu.

Drugi anđeo je, zajedno sa svojim ljepše svinutim i ukomponiranim svitkom, na kojemu je preostali dio natpisa, snažnije i plastičnije oblikovan. Nije frontalno ukočen, već se okreće prema središtu svetohraništa. Svojom velikom glavom, visokim čelom, punanim i zaobljenim licem sliči na Firentinčevu Mariju u orebićkom reljefu[22] i na bakljonošu vanjske strane istočnog ulaznog pilona trogirske kapele,[23] dok bujna kosa, koja mu povećava glavu, podsjeća na kosu Marije u reljefu njenog krunisanja pod svodom i bakljonoše na unutrašnjoj strani istočnog pilona trogirske kapele.[24] Zgužvana odjeća, koja kao da se uspinje, a ne pada, sliči onoj s Firentinčevih kipova u trogirskoj kapeli i to na srednjem dijelu plašta Filipa, Pavla i anonimnog apostola, te reljefne Marije i Krista u krunisanju pod svodom.[25] Ta odjeća se povija i skuplja pri dnu kraj nogu kao na Firentinčevim kipovima sv. Lovre i Pravde u trogirskoj loži, a u kapeli na reljefu i kipu Marije, na evangelisti Ivanu i apostolu Pavlu.[26] Ovaj anđeo je vjerojatno lični Nikolin rad.

Oba anđela, koja imaju stav kao anđeli u medaljonima lože i Cipikova portala, nose, dakle, Firentinčeve oznake, ali nemaju više onu svježinu njegovih ranijih radova u Trogiru.

Postavljeni su kao i kipovi trogirske kapele u niše sa ižlijebljenom školjkom, koje su bile uobičajene u renesansi, ali koje se baš u oblikovanju te završne školjke, kao i po svoj plitkoj poluoblini, razlikuju od niša Agostina di Duccio u Malatestinom hramu. To lagano polukružno udubljenje sliči onome na nišama, u koje je u Trogiru postavljen mrtvi lik Torlona i kip Kristov u Firentinčevoj kapeli ili kandelabri na reljefu lože. Renesansna slova na svitcima sliče onima s Firentinčevih trogirskih skulptura.[27]

Zbog tih svih analogija šibenski reljefi spadaju više u Firentinčev nego u Agostinov krug.

Prema ovim dvama ulomcima, kojima natpisi jasno odaju njihovu funkciju, može se rekonstruirati bar donekle i izgled rastavljenog svetohraništa i zaključiti, da je među njima bila središnja niša, a nad njima neki ukrašeni zabat. To je potrebno napomenuti, jer su dosadašnji pisci bili u tome neodređeni. Slične tabernakule s nišom, zabatom i s dva ili više pobočnih anđela u plitkim udubinama izradili su u različitim varijantama Luka i Ivan della Robbia, Desiderio di Setignano, Benedetto da Maiano, Giovanni di Stefano,[28] Isaia da Pisa, Pietro Lombardo, Nino del Reame[29] i ostali renesansni kipari, koji su bili Nikolini suvremenici. Prema tome ta kompozicija svetohraništa je bila onda uobičajena, a doprla je i do Dubrovnika, gdje se u lapidariju čuva jedan još neobjavljeni gotičko-renesansni tabernakul, na kojemu su uz nišu mjesto anđela dva sveca.

Šibensko svetohranište je bilo u obliku trostrane i plitke niše, jer sam konstatirao, kad sam im otkrio stražnje strane, da su im rubovi obaju reljefa ukošeni.

Ranije datiranje ovih reljefa treba također točnije odrediti. Fosco,[30] a prema njemu Mijagostović[31] i Dudan[32] su smatrali, da ih je 1595. godine klesao kipar Antun Gospodnetić, autor malog kipa Elizeja s kasnijeg svetišta, koji je i danas u koru katedrale. Međutim se Gospodnetić svojim baroknim stilom potpuno odvaja od Firentinčeve renesanse. Stoga je već Frey s pravom posumnjao

---

[21] V. sl. Venturi, o. c. sl. 701. Venturi pogrešno pripisuje ovog anđela Lauraninu sljedbeniku, o čemu pišem posebno u spomenutom članku »Aleši, Firentinac i Duknović u Trogiru«.

[22] C. Fisković, Firentinčev reljef u Orebićima. Peristil II (Karamanov zbornik) Zagreb 1957. Glava anđela na košulji Marije orebićkog reljefa sliči onoj na kamenoj posudi uz oltar trogirske krstionice, koju je, vjerojatno, izradio Firentinac i na kojoj je natpis:

SACERDOS . SACRVM .
HIC . SVMITO . FONTEM .

[23] V. sl. A. Venturi, E. Pais, P. Molmenti, La Dalmazia monumentale, tabla XXXVIII, 3. Milano 1917.

[24] V. sl. Venturi, o. c. sl. 701 (pogrešno pripisan Lauraninu sljedbeniku).

[25] V. sl. Iveković, o. c. t. 27-b, 29-a.

[26] »Naš Jadran« sl. 205, 208. Split 1938; Iveković, o. c. t. 6, 26, 29-a. Vidi slike donjeg dijela tih kipova s izrazitom draperijom i u ovom tekstu.

[27] Mijagostović griješi, kada piše da su ispisani gotičkim slovima. V. Miagostovich, I nobili e il clero di Sebenico nel 1449 per la fabrica della cattedrale. Documenti, 67. Šibenik 1910.

[28] V. sl. Schubring, o. c. sl. 80, 115, 153, 200, 247.

[29] A. Venturi, o. c. sl. 239, 447, 739. Slične tabernakule iz XV stoljeća vidi i u Bullettino d'arte. Anno V, fasc. 3—4, str. 132—134. Rim 1911.

[30] A. G. Fosco, La cattedrale di Sebenico ed il suo architetto Giorgio Orsini, 69. Šibenik 1893.

[31] O. c. 68.

[32] A. Dudan, Dalmazia nell'arte italiana, II, 312. Milano 1922.

u Mijagostovićevo datiranje, koje treba odbaciti, jednako kao Venturijevo u 1444. i Pragino u 1451. godinu.

Budući da se, na temelju gore iznesenog, reljefi mogu smatrati radom Nikole i njegovog pomoćnika, oni mogu potjecati iz posljednjih godina zadnjeg desetljeća 15. stoljeća i to iz slijedećih razloga.

Ničim ne odaju svježinu i čvrstoću njegovih ranijih radova, dio su svetohraništa koje je moglo biti učinjeno tek nakon podizanja kupole nad korom i konačno, jer je Firentinac radio u katedrali između 1477. i 1505. godine. Vitke kamene stupiće obiju strana kora u svetištu,[33] gdje je bilo opisano svetohranište, Firentinac je klesao 1499, pa nije isključeno, da je ono tek nastalo u to vrijeme.

Treći, dosada neobjavljeni, majstorov rad u Šibeniku jest mali reljef s dva anđela, koji drže grb, u čijem polju je vrh slomljenog pojasa križ, a pod njim petorolatični cvijet. Galvani, koji se bavio šibenskim grboslovljem, nije znao kojoj obitelji pripada.[34] Svojim znakovima, međutim, sliči na grb šibenskog biskupa Tolentića, koji je biskupovao dok je Nikola Firentinac zidao katedralu, samo što su u njegovom polju tri, a ovdje jedan cvijet. Pozadina reljefa je vrlo efektno ispunjena prepletenim trakama među kojima su prošupljeni četvorolisti, koji sjećaju, kao i štit grba, još na gotiku. Time je pojačana reljefnost kompozicije. Firentinac je taj neobični motiv mogao preuzeti od svoga učitelja Donatella, koji je na svojoj poznatoj firentinskoj pijevnici upotrebio sličnu pozadinu tamnih točkica, na kojoj plešu anđeli,[35] koji po svojoj živosti podsjećaju također na ove šibenske.

Oba štitonoše po svom živahnom stavu, po oblikovanju tijela, krila i kose, koja je jednome bujna, a drugome glatka, sliče ostalim Firentinčevim anđelima u Trogiru. Takav stav raširenih nogu, pokrenutih u trku, ima onaj sa zapadnog dijela Sobotićeva sarkofaga, onaj na sjevernoj konzoli katedralina portala,[36] pa i jedan anđeo na istočnom zidu krstionice.[37] Osobito je tipična za Firentinca i njegove pomoćnike trokutno oblikovana kost između lista i stopala noge, koja se vidi i na nogama dječaka s vazom punom voća u donjem dijelu spomenute pijevnice Firentinčeva učitelja Donatella.[38] Slično su komponirani i Firentinčevi anđeli koji drže festone predprozornika Pasini-Marchieve i Ghirardinijeve zadarske palače, samo što su tu putti, koje je Adolfo Venturi pogrešno pripisao Jurju Dalmatincu,[39] obratno okrenuti. Te predprozornike su izradili Firentinac i Aleši, kao što sam nedavno dokazao, te je time njihova djelatnost i suradnja zajamčena i u Zadru.

U Zadru je Firentinac izradio i jednu lijepu lunetu za portal neke plemićke palače. Cecchelli je tu lunetu, koja se još čuva u zadarskom Arheološkom muzeju, datirao u XV ili početkom XVI stoljeća, ali mu je grb obitelji da Ponte, urezan u štitu koji drže anđeli, bio pri tome »teški problem«, budući da je ta obitelj stigla u Zadar tek u XVII stoljeću.[40] On, međutim, nije primijetio, da su heraldički znakovi ranijeg grba otučeni, uslijed čega je površina štita hrapava i da su zatim potpuno dekadentnim baroknim načinom tu izrađeni stablo i poluorao, znakovi obitelji da Ponte. Prema tome luneta se može preciznije datirati i to u kraj XV stoljeća. Očito je, pak, da je po živahnom stavu putta, koji također sjećaju na anđele Donatellove firentinske pijevnice, po oblikovanju njihova tijela i lica, luneta djelo Nikole Firentinca, a pripadala je jednom davno srušenom kućnom portalu, čiji su dovratnici, nadvratnik i luneta bili okruženi i oivičeni reljefnim gotičkim »užetom«, kako se to vidi na jednoj staroj fotografiji T. Burata, koja se čuva u Konzervatorskom zavodu za Dalmaciju. O toj luneti ću posebno pisati.

[33] Frey, o. c. 164.

[34] A. Galvani. Il Re d'armi di Sebenico, t. XIX/57 i str. 24. Mleci 1883. Autor ubraja ovaj grb među nepoznate.

[35] H. W. Janson, The Sculpture of Donatello I t. 163, 166a-177. Princeton, New Jersey 1957.

[36] V. sl. A. Venturi, o. c. sl. 282, 290.

[37] C. M. Iveković, o. c. t. 30.

[38] H. W. Janson, o. c. I t. 165b.

[39] O. c. 1010 i sl. 686. Opširnije o tome C. Fisković, Zadarski sredovječni majstori, 54-55. Split 1959.

[40] C. Cecchelli, Zara. Catalogo delle cose d'arte e di antichità, 200. Rim 1932; C. Fisković, o. c. (bilješka 39), 55.

RÉSUMÉ

SUR LES TROIS RELIEFS DE NICOLAS DE FLORENCE DE LA VILLE DE ŠIBENIK

Dans cet article l'auteur publie trois reliefs de l'architecte et sculpteur renaissance Nicolas de Jean, originaire de la ville de Florence. Connu sous le nom de Nicola Firentino et élève de Donatello, il travailla dans la seconde moitié du XVe siècle et dans la première décennie du XVIe siècle en Dalmatie. Deux de ces reliefs, les anges en marbre, qui se trouvent aujourd'hui dans la cathédrale de la ville de Šibenik, ont été publiés par Adolfo Venturi, dans sa »Storia dell'arte italiana«, volume VI, comme oeuvres appartenant au sculpteur Francesco Laurana, tandis que, plus tard, Giuseppe Praga les attribua à Agostino di Duccio. Cependant, les ecrivains locaux A. G. Fosco, V. Mijagostović et puis A. Dudan lui-même les prirent pour oeuvres du sculpteur baroque dalmate Gospodnetić.

Une analyse détaillée du style et de la ressemblance des deux reliefs avec les autres travaux de Nicolas de Florence, exécutés en Dalmatie, amenèrent Cvito Fisković à conclure que les deux reliefs sont oeuvres du maître Nicolas de Florence qui travailla à la cathédrale de Šibenik de 1477 à 1505. Le visage, les cheveux, l'attitude et les plus du vêtement tous témoignent qu'il s'agit du style qui lui est propre.

En outre, l'auteur nous entretient d'un relief, jusqu'à présent inconnu, qui se trouve dans le Musée de la ville de Šibenik, figurant deux anges avec les armes. C'est aussi ce relief que l'auteur attribue à Nicolas de Florence qui avait pris pied en Dalmatie.

GRGO GAMULIN

»POKLONSTVO KRALJEVA« OD VALERIJA CASTELLA U GALERIJI »BENKO HORVAT«, ZAGREB

REPRODUKCIJE TB. XVI—XVIII

Ovo blistavo »*Poklonstvo kraljeva*« (v. 126, š. 175 cm), s atribucijom V a l e r i j u C a s t e l l u, očito genoveško po kompoziciji, boji i slikovitoj igri svijetla, našao sam prošle godine u jednoj privatnoj zbirci u Zagrebu. Imalo je sve oznake one romantične ali pomalo preciozne slikarske kulture kakvu je upravo Valerio Castello počeo razvijati u Genovi na osnovi svoje stvaralačke prerade milanskih utjecaja, Rubensa i Van Dycka. Sve je mobilizirano da scenu pretvori zaista u svečanost. Gama je orkestrirana na osnovi žuto-smeđeg općeg tona s nekoliko snažnijih crvenih mrlja: Bogorodica je u ružičastom i plavom, sv. Josip u crvenom, a krava u desnom kutu smeđa. Straga se pod zlaćanim nebom gube daljine u srebrno-sivom.

Pa ipak, Valerio Castello, kakav nam je poznat iz reprodukcija objavljenih u radovima G. Delogua, M. Laboa i B. Riccia, mogao se učiniti, osobito u kasnijim djelima, više rastvoren u oblicima i slobodniji u potezu, s fantastičnom rasvjetom koja sve oblike i zbivanja ovija romantičnim sumrakom. Izvjesna konzistentnost oblika na našoj je slici upozoravala na oprez premda se u umjetničkom ambijentu Genove XVII stoljeća nije moglo sagledati drugog slikara koji bi mogao naslikati sliku ove kvalitete i ovog stila. I upravo u tom je času na slici otkrivena sigla, koja je bila pročitana kao — SF — odnosno — S/F —. Ona se nalazi na stijeni između desne ruke kralja što kleči i malog fenjera prislonjenog uz košaru.

Ali u Genovi u to doba nije bilo slikara s inicijalima SF niti SA, a stilske oznake su ipak bile odviše jasne. U autorstvo Valerija Castella uvjerio sam se proučavajući mnoge njegove slike u Genovi; boja, morfologija likova, pa i tipologija odgovarale su u potpunosti čitavom nizu njegovih djela, a i neke pojedinosti poklapale su se: tako na »*Martiriju sv. Lovrinca*« i u »*Večeri u kući farizeja*« u depou muzeja Palazzo Bianco, na »*Krštenju sv. Jakova*« u S. Giacomo della Marina itd. Profil naše Bogorodice može se, među ostalim, naći na slici u Louvru »*Mojsije izbija vodu iz stijene*«, kao i na »*Zarukama Djevice*« iz Galerije Spinola u Genovi,[1] ali za čitavu invenciju, duh i pokret koji je prožima najbliža je veza s »*Poklonstvom kraljeva*« iz zbirke Gavotti u Genovi. Premda od tog lijepog Valerijevog djela ne postoji druga reprodukcija osim one male i slabe objavljene u katalogu izložbe iz 1938. godine,[2] (a neka druga fotografija ne može se nigdje pronaći) čini mi se da cio niz pojedinosti, pored općeg dojma te kompozicije i slikarskih podudarnosti, povezuje ove dvije redakcije iste teme: možda će biti dosta da se spomene poluakt čovjeka u lijevom, odnosno desnom kutu i mali lik konjanika s pruženom rukom, straga, u sredini slike.

Nije, dakle, preostalo drugo, nego pregledati pažljivije samu siglu, i zaista, ona se na kraju objasnila kao — ^{C}VF — što nije teško pročitati kao CVF. Nije mi poznato da li je na kakvoj drugoj slici pronađena slična signatura, no možda bi pažljivija ispitivanja mogla u budućnosti to otkriti.[3]

*

U svakom slučaju izvjesnost koja je uslijed toga nastupila ne pridonosi, naravno, ništa vrijednosti same slike koja je i prije toga pokazivala sve oznake vanrednog djela i onaj fantastični spoj baroka s manirizmom, koji je upravo karakterističan za ovog prerano umrlog umjetnika i njegovo kratkotrajno djelovanje u petom i šestom deceniju. Neke

[1] M. Labo, Valerio Castello, Emporium 1942, str. 370; Foto Alinari br. 49539.

[2] S. Grasso, Pittori genovesi, Katalog izložbe 1938, str. 67.

[3] Koliko sam obaviješten, poznata su samo dva potpisana, odnosno siglirana djela Valerija Castella; Pala sa sv. Stjepanom, Sebastijanom i Rokom u S. Siro (S. Margherita Ligure) sa signaturom VALE^{us} CASTE^{us} FEC 1648 i jedna »Sv. Obitelj« u privatnoj zbirci u Genovi sa siglom V^{c}F složenom u ovom trokutnom obliku na koricama jedne knjige. Ovaj posljednji slučaj veoma je blizak onome s naše slike (Vidi katalog doktorske disertacije Giuliane Biavati: Valerio Castello, Università di Bologna, šk. god. 1948—49).

»spirale« koje je Valerio donio iz Parme vidljive su i na našem *»Poklonstvu kraljeva«*, a osim toga i »chiaroscuro vaporoso« kojim on stvara one svoje situacije između mističnog i senzualnog. Ali meni se čini da mističnog ima veoma malo na Valerijevim slikama: ono svjetlucanje likova u obojenom sumraku, izvijanje poza i gesta često precioznih (kao stojeći kralj u lijevom dijelu naše slike), bogati sjaj haljina i oklopa govore, ustvari, o romantičnoj poetičnosti kojoj su ove sakralne teme bile samo preteksti. Na njima je slikar gradio liriku svojih kompozicija, rijetko dramatičnih ali uvijek duboko nadahnutih i vezanih za situaciju koju upravo opisuje. I na našoj slici komponiranje je tipično njegovo: u dijagonalama koje se dižu od lijeve prema desnoj strani. Četiri ili pet dijagonala grade zaista kompoziciju u vijugavim paralelama, povezujući likove i ostale elemente u dinamičnu cjelinu. Jedna od osnovnih dijagonala počinje s poluaktom u donjem lijevom uglu i diže se preko dva dvorjanina do osvijetljene glave kralja što stoji, a zatim preko malog konjanika u pozadini do stabla koje se odrazuje na zlaćanom nebu. Druga dijagonala počinje u samom centru s likom crnog kralja (njegov oklop, haljine i turban tvore jedan od najdragocjenijih detalja) a penje se do lijevog lika dvorjanina s bradom. A najviše je naglašena dijagonala koja od kralja što kleči vodi do Josipove glave. Bogorodica s djetetom je, možda, najsvijetliji dio kompozicije, ali nije odviše istaknut. Kompozicione silnice izlomljene su i komplicirane elastičnim krivuljama i vertikalama, dok se prostor izgrađuje od desna na lijevo u nekoliko planova a onda se odjednom produbljuje i ruši prema maniritičkoj grupi konjanika. Od te grupe penje se zatim sam pejzaž u sivim i smeđim bojama do zlatnih oblaka na nebu. To je posebno dragocjen dio slike, koji je u jednom požaru, nažalost, dobrim dijelom oštećen.

Naše *»Poklonstvo kraljeva«* ušlo je nedavno u Galeriju »Benko Horvat« u Zagrebu. U opusu ovog velikog i bez sumnje nedovoljno proučenog slikara genoveške škole (velike barokne škole, također dosada zapostavljene i nedovoljno ocijenjene) ono zauzima istaknuto mjesto. Pripada, po mom mišljenju, ranijoj slikarskoj fazi, možda oko vremena u kome su nastale slike iz života sv. Jakova u S. Giacomo alla Marina u Genovi, a to znači nekako iza 1646/47. Slikovitost na našoj slici još nije dostigla stupanj poznat nam s *»Poklonstva kraljeva«* iz zb. Gavotti, a pogotovu ne kasnih djela najviše zrelosti, koje je objelodanio B. Riccio, kao ni onih već klasičnih Castellovih djela poznatih već od publikacije Giusepa Delogua.[4] Oblici su na zagrebačkom *»Poklonstvu kraljeva«* još konzistentni, planovi jasno diferencirani, a fantomatski udarac kista i izgradnja u sumarnim gvaljama boja — poznati nam, na primjer, s *»Pokolja u Betlehemu«* — na našoj se slici tek naslućuju. Ali njena poetičnost nije zato ništa manja. S nekom naivnošću, koja mjestimično nije bez lake humorističke note, Valerio Castello forsira grotesknu ekspresiju, napinje liniju, lica, a ruke svojih likova pokreću u pomalo teatralnoj gestikulaciji. S irealnim mlazovima svijetla izvlači iz chiaroscura glave aktera koji glume ovu svečanu igru, a na nekima od njih stvara slikarske vrijednosti najviše vrste: dovoljno je vidjeti crnog kralja s onim svijetlom na ramenima i na turbanu i sve one glave u njegovoj grupi onako sumarno, a opet pregnantno modelirane u blagoj rasvjeti. Čarolija se napokon koncentrira, ali i smiruje na grupi Bogorodice s djetetom, koja zrači ne samo svijetlom nego, usred ove raskoši, i nekom vanredno odmjerenom i jednostavnom ljepotom.

[4] B. Riccio, Contributo a Valerio Castello, Commentari, 1957-1. — G. Delogu, Valerio Castello, Emporium, 1926.

RIASSUNTO

Questa splendida »*Adorazione dei Magi*«, attribuita a Valerio Castello, la trovai lo scorso anno in una collezione privata a Zagabria. È chiaro che la composizione è genovese come stile, come colore e giochi di luce, non solo, ma ha pure le caratteristiche di quella cultura pittorica romantica e leggermente preziosa che Valerio Castello cominciò a svolgere a Genova in base alla sua rielaborazione creativa dell'influenza della scuola milanese, ma anche di Rubens e di Van Dyck. Tutto è cosi immobile che la scena diventa davvero solenne. L'orchestrazione dei colori è basata su un tono prevalentemente giallo-bruno, rotto da qualche forte nota di rosso, rosa e azzurro. Sullo sfondo, sotto un cielo dorato le distanze si perdono in un grigio argenteo.

I quadri pubblicati da Delogu, M. Sabo e B. Riccio, data la maggior riservatezza delle forme, dovettero venir considerati con maggior cautela, tanto piú che sul dipinto (accanto al piccolo fanale), fu scoperta una sigla ~ SF ~ o ~ S/F ~.

Ma a quei tempi Genova non aveva un pittore con queste iniziali e le caratteristiche stilistiche del Castello erano troppo evidenti. Che Valerio Castello era l'autore, me ne convinsi studiando a Genova molti dei suoi quadri. Molti dettagli coincidevano con quelli del »*Martirio di S. Lorenzo*« e della »*Cena in casa del Fariseo*« nel deposito del Palazzo Bianco, del *Battesimo di S. Giacomo*« in S. Giacomo alla Marina. Un profilo simile a quello della nostra Madonna, lo possiamo trovare fra gli altri, nel quadro »*Mosè scatura l'acqua dalla rupe*« (Louvre) e nel »*Fidanzamento della Vergine*« (Galleria Spinola — Genova). In quanto alla composizione generale il rapporto più stretto lo troviamo solo nell' »*Adorazione dei Magi*« della collezione Gavotti a Genova. Tutta una successione di dettagli lega queste due versioni di uno stesso tema: sarà sufficente ricordare il nudo dell' angolo sinistro, rispettivamente destro e la piccola figura del cavaliere dalla mano tesa sullo sfondo, al centro. È possibile constatarlo anche con l'aiuto della piccola e mal riuscitta riproduzione che si trova nel Catalogo della Mostra del 1938, purtroppo unica.

Non rimaneva altro, quindi, che controllare con maggior attenzione la sigla, e venne infine interpretata ~ C/F ~, che non è difficile interpretare CVF. Non sono al corrente dell'esistenza di sigle simili in altri quadri, bensì sono a conoscenza — grazie alla gentile informazione del signor Giuliano Frabetti — dell'esistenza a Genova di una »Sacra Famiglia«, che reca in calce la sigla V^{C}F e che non è poi tanto differente dalla nostra.

Non so se sia necessaria in questo caso una più profonda argomentazione stilistica. Certe »spirali« che Castello imparò a Parma, sono visibili sul nostro quadro ed oltre a ciò, è evidente il »chiaroscuro vaporoso« col quale egli crea quelle proprie »situazioni« tra il mistico e il sensuale. Solamente mi sembra che nei quadri di Castello di misticismo ce ne sia assai poco: lo scintillio delle sue figure nei colorati crepuscoli, l'intreccio delle pose e dei gesti spesso preziosi e il ricco splendore delle vesti e delle armature ci dimostrano il romanticismo poetico del pitore, che cercava questi temi sacri solo come pretesto. Su questi temi il pittore ha spesso costruito una lirica di composizioni proprie raramente drammatiche, ma di ispirazione profonda e legate alla situazione che stanno illustrando. La composizione con diagonali che si alzano dalla parte sinistra verso quella destra sono tipicamente castellane, anche nel nostro quadro. Si puó dire che quattro o cinque diagonali costruiscano questa bella composizione di parallele sinuose, collegando le figure e gli altri elementi in un'unità dinamica.

Il dipinto appartiene, secondo la mia opinione, a una prima fase di sviluppo dell'artista, forse al tempo in cui nacquero i dipinti della vita di S. Giacomo, custoditi in S. Giacomo alla Marina. Il carattere pittoresco del nostro quadro non ha ancora raggiunto il grado di sviluppo a noi noto dall' »*Adorazione dei Magi*« Gavotti. Non lo si può comparare neppure alle opere tarde del suo periodo piú maturo, che B. Riccio mise in luce e nemmeno con quelle classiche conosciute già dai tempi in cui Giuseppe Delogu le pubblicò. Le forme sono

ancora consistenti nell' »*Adorazione dei Magi*« di Zagabria, i piani sono chiaramente distinti; il tocco »fantomatico« del pennello e la composizione in chiazze sommarie di colori — a noi nota, ad esempio, dal »*Massacro degli Innocenti*« — si possono presentire appena nel nostro quadro. Ma la sua poeticita non è per questo minore. Con una certa ingenuità che alle volte non manca di una sottile vena umoristica, Valerio Castello forza l'espressione grottesca, forza le linee dei volti e muove le mani dei propri personaggi con un gesticolare leggermente teatrale. Con getti di luce irreale trae dal chiaroscuro i volti degli attori che interpretano questa scena solenne e crea in certuni dei brani pittorici di grande valore.

GRGO GAMULIN

SLIKE HOLANDSKIH I FLAMANSKIH MAJSTORA U JUGOSLAVIJI

REPRODUKCIJE TB. XVIII—XXIV

1

U »Galeriji Matice srpske« u Novom Sadu, u fundusu dr. B. Ilića, nalazi se *»Mrtva priroda s rakom«* (drvo, v. 40, š. 54 cm). Na lijevoj strani jasno je označen monogram PC u karakterističnom međusobnom spletu tih dvaju slova kako ih je upotrebljavao *Piter Claes*. Ispod monograma je datum 1681, pri čemu se nejasna četvrta brojka može čitati i kao 4, odnosno 9. Takav monogram nosi i »Mrtva priroda« reproducirana od Waltera Bernta,[1] a i čitav niz ostalih slika ovog slikara.

Ali monogram umjetniku zapravo nije ni trebao, toliko je izrazit karakter njegova načina. Otkad je Bredius utvrdio njegovo ime i neke osnovne podatke o životu, naučili smo razlikovati ovaj njegov način širokog poteza i smeđih tonaliteta od načina ostalih slikara s kojima je prije bio zamjenjivan. I ovdje je njegov plemeniti smeđi ton dominantan na čaši,[2] raku i na pozadini s nešto crvenog na samom raku i s bijelom bojom stolnjaka. Reprodukcija materije ima svu briljantnost koju od ovog harlemskog slikara možemo očekivati, premda ne dosiže punoću, recimo, *»Mrtve prirode«* iz Stare pinakoteke u Münchenu (br. 2054). Na ovoj su, inače, neki elementi identični s onima na novosadskoj slici, a nalazimo ih i kod W. Bernta na br. 183 i na mnogim drugima. Uvijek su to stolovi prostrti za doručak, s reduciranim inventarom određenog tipa, koji je aranžiran jednostavno, spontanošću vještog i suvremenog slikara ovog žanra.

2

Tu istu suverenost u organizaciji kompozicije nalazimo na drugoj slici iste galerije: to je ovo raskošno *»Cvijeće«* (v. 100, š. 76 cm) koje bez sumnje pripada *Janu van Huijsumu* (1682—1749), slikaru toliko specijaliziranom u svom žanru da je to već nalikovalo izvjesnoj maniji. Bio je to čudak koji je velikom ljubavlju, često mjesecima, čekao cvat pojedinog cvijeta i slagao ga tada u već naslikanu kitu. Nažalost, danas nam nije sasvim jasna slava koju je uživao već za života (bio je jedan od najskupljih slikara svog vremena), i jasno je da njegove pomalo suhe i opterećene kompozicije ne dostižu razinu De Heema, Jan Fijta, D. Seghersa, a ne prelaze ni onu H. van der Mijna. Ali treba ih, naravno, gledati i ocjenjivati unutar njihova žanra i namjene. Jan van Huijsum je ipak crtački vanredan, sa sigurnom tehnikom koja mu omogućuje da fiksira sve svoje opservacije.

Slika iz Novosadske galerije bujna je i bogata kao najbolje majstorove slike (kao one iz Ermitaga, Nacionalne galerije u Londonu, Drezdena broj 169), a možemo je pripisati našem amsterdamskom slikaru ne samo tipološki i »ikonografski« nego prvenstveno po ritmu kojim on slaže pojedine dijelove u raskošnu i jedinstvenu kompoziciju, a koji njegove slike i razlikuje od onih njegova oca i učitelja Justusa van Huijsuma. A to je jednako tako očito na drugom jednom *»Cvijeću«* (akvarel, v. 72,5 š. 53,5 cm) koje sam vidio kod nas u privatnom vlasništvu, a koje je, osim toga, i potpisano u donjem desnom uglu i datirano sa g. 1721. Ovdje buket raste iz skulpirane žućkaste vaze kakvu je Jan van Huijsum često upotrebljavao. Drugačija tehnika daje ovom primjerku vanrednu finoću i svijetliji ton, a i senzualnost materije možda je na ovom »Cvijeću« još i veća.

3

U privatnom posjedu u Jugoslaviji nalazi se *»Zimski pejzaž«* (drvo, v. 63,5 š. 80 cm) koji nosi izrazite značajke harlemskog slikara *Claesa Molenaera.*

O autorstvu, mislim, nema sumnje, jer se radi o slikaru specijaliziranom u ovoj vrsti i veoma određenog, čak skučenog, registra: te kuće i likove možemo naći na slici reproduciranoj kod Bernta[3] zatim na objema pejzažima koje Stara pinakoteka u Mün-

[1] *Walter Bernt,* Die Niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts, II, br. 182.

[2] Kao i na mrtvim prirodama nekad u zbirci Sedelmeyer, v. Catalogue 1907, Première vente, br. 21—24.

chenu čuva u svojim depoima. Tu su opet isti elementi drveća, drvene ograde, konja i onih karakterističnih blokova kamenja (ili leda) u prednjem planu.[4] Na jednoj fotografiji vidio sam čak potpuno isti motiv dječaka na sanjkama.[5]

Radi se o slikaru slabo poznatom, ali kojega se slike često susreću po galerijama. Slikao je Claes Molenaer ovakve zamrznute seoske krajeve uz rijeke ili zaleđene bare, sa sivim oblacima na nebu punim snijega. I na našoj je slici ta zamrznuta atmosfera savršeno prikazana kao što je i sam motiv s onom visokom kućom na lijevoj strani izabran jednako tako vješto. Zidovi kuća su u smeđem tonu, haljine likova u sredini pretežno crvene, zelene i smeđe, dok boja snijega i neba zaista reproducira žućkasto-sivu atmosferu zimskog dana.

4

Imenom nepoznatim u historiji holandskog slikarstva potpisao se autor ove male *»Baltazarove gozbe«* koja se nalazi u jednoj privatnoj zbirci (ulje na drvu, v. 38,5, š. 56 cm). Potpisano ime i datum glase: *Frans Reiher Osterhuys pinxit 1684.*

Slika nije zanimljiva samo zbog tog novog imena nego i zbog svojih vlastitih kvaliteta. Čitava kompozicija djeluje pomalo groteskno s mnoštvom malih likova obučenih u orijentalne ili čak klasične haljine. Osobito je lijep detalj čovjeka koji briše tanjur u desnom kutu, te velike zlatne posude u prednjem planu nedaleko njega. Najljepši efekt, međutim, koji nam pruža ova mala slika, je efekt umjetne rasvjete. Osnovni ton je tamnocrveni sa žutim odbljescima upaljenih svijeća i baklji. U toj vanredno naslikanoj rasvjeti plamte šarene haljine, pretežno crvene i plave, te zlatno i plavkasto posuđe na stolu. S mnogo humora ovaj mali slikar slika i pokreće svoje likove, iznad kojih su na zidu već ispisane sudbonosne riječi.

Tko je taj slikar? Institut za historijsko-umjetničku dokumentaciju u Haagu odgovorio mi je negativno: ne može se za sada o njemu ništa naći u literaturi ni u dokumentaciji. Od tog sam instituta, međutim, sa zahvalnošću primio podatak da je slika izrađena prema bakropisu Johana Mullera.[6] Sam datum, 1684. godina, čini mi se ponešto kasan, ali unutar holandskog baroka ovakva stilistika moguća je i u tom vremenu. Sličan psihološki odnos prema temi susrećemo ponekad i kod drugih majstora premda u drugom formalnom i koloristićkom ruhu: kod G. van Valkenborcha, na primjer, na njegovoj »Irudovoj gozbi« koja se nalazi u Schleissheimu.

5

Frans Francken Mlađi naslikao je veliku kompoziciju *»Posjet kraljice od Sabe«* (v. 103, š. 152 cm), koja se nalazi u Galeriji Matice srpske u Novom Sadu, a pripada fundusu dr. B. Ilića.

Kompozicija je velike vrijednosti i upravo bliješti sjajem boja koje su poput emajla, haljina koje su aranžirane pompom italijaniziranog ali još uvijek izrazito sjevernjačkog stila, te hrpom zlatnog posuđa poredanog na podu između protagonista. U donjem desnom uglu je potpis F r a n k F r a n c k. i ñ e t f c.

Radi se, zapravo, o Fransu II (Mlađem) pripadniku treće generacije poznatih flamanskih slikara, koji je imao i oca i sina istog imena, a sam je bio suvremenik Rubensa i Van Dycka. Njegova je umjetnost daleko od barokne zrelosti i koloristićke slobode tih velikih suvremenika, ali ona ipak predstavlja zanimljivu varijantu baroka na sjeveru. Više vezana za Veneciju, ali bez venecijanskog rastvaranja forme, ova varijanta još uvijek pokazuje vidljive tragove romanizma što ga je porodica Francken primila još od Fransa Florisa, a koji je i na ovom djelu još prisutan: ako ništa drugo, u egzaktnom opisivanju detalja, u maniristićkom ponavljanju lutkastih ženskih lica i u teatralnom ovijanju patrijarhalnih likova smišljeno aranžiranim plaštevima. Nalazimo se, naravno, već u razdoblju baroka, i barok je na našoj slici prisutan u mnogim svojim osnovnim kvalitetama. Ali barokna dinamika i sinteza vizije nedostaju.

Frans Francken Mlađi počeo je slikati u prvom desetljeću XVII st., a umro je 1642. g. *»Posjet kraljice od Sabe«* pripada, mislim, umjetnikovu zrelom razdoblju dvadesetih ili tridesetih godina, a predstavlja jedno od njegovih najboljih djela. Rijetko sam u literaturi i po fototekama mogao naći ovako uravnoteženu kompoziciju Fransa Mlađega, variranu u nekoliko planova s pejzažom u dubini. Vertikale baldahina i arhitekture u pozadini možda odviše režu taj razvoj kompozicije u širinu, a slikar je dodao i nemotiviranu maniristićku kolumnu koja nosi jednu kuglu. Ali samo raščlanjenje grupa je neobično spretno, ritmizirano između Salamona u zlatnom plaštu i kraljice od Sabe u plavom i bijelom. Lijevo dominiraju dva patrijarhalna lika s naglašenom crvenom draperijom, u sredini je kompaktna grupa muževa u nešto zamornoj izokefaliji (s istaknutim zelenim tonom), a desno je nagomilana ženska pratnja kraljičina. Lica djevojaka su tako frapantno slična onima s *»Izlaska iz Egipta«*, *»Bogorodice na prijestolju«* i *»Nošenja križa«* iz depoa Stare pinakoteke u Münchenu da je svaka sumnja isključena. Arhitekturu, zastor, zlatno suđe, naći ćemo također na mnogim Franckenovim slikama, tako i na *»Posjetu kraljice od Sabe«* u Muzeju u Budimpešti.

Budimpeštanskoj slici veoma je blisko drugo Franckenovo djelo koje sam prije ne-

---

[3] *W. Bernt.* op. cit., II, br. 540.

[4] Stara Pinakoteka, *»Winterlandschaft«*, *»Auf den Eise«*, inv. 3084, 3085 neu.

[5] Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, *Winterlandschaft*, fototeka br. 14564.

[6] Vidi *Bartsch.* br. 1; *Hollstein*, br. 11.

koliko godina našao u privatnoj zbirci u Osijeku: to je »*Baltazarova gozba*« (drvo, v. 29,7, š. 36,7 cm) kod dr. Marka Polića — sve u zlaćano-smeđem koloritu sa svijetložutim akcentima na haljinama. Kompozicija, međutim, ovdje nije osobito sretna, a i povezivanje prednjeg i stražnjeg plana zaostaje za najboljim slikama Fransa Franckena. Lica i likovi još su više maniirani, ali poseban čar ovoj maloj slici daje umjetno svijetlo: ono i stvara ovu zlaćanu atmosferu na kojoj su sjene crvene, a žuti akcenti oživljuju kompoziciju sagrađenu od već poznatih elemenata. Radi se očito o umjetniku koji nije osobito plodan u invenciji. Njegova imaginacija razvija se utrtim putem bez naročite varijabilnosti. Usprkos velikom ugledu što ga je u Antwerpenu za života uživao, kao da mu je nedostajala nordijska sloboda fantazije.

Historijsko-umjetnička pozicija Fransa II Franckena je pozicija baroknog umjetnika koji se razvio na tradiciji venecijanskog manirizma, a nakon toga je živio u Rubensovoj sjeni s mogućnostima koje su mu bile dane i s temperamentom s kojim nije ni pokušao da slijedi svog velikog suvremenika. No, možda upravo iz te pozicije i proizlaze neke osobine zbog kojih ga treba cijeniti.

6

U Muzeju Matice srpske u Novom Sadu, u fundusu dr. Ilića, nalazi se slika koja prikazuje »*Seneku*« (drvo, v. 63,5, š. 49 cm). To je djelo velike umjetničke snage i vanredne izvedbe u cjelini i u svakom detalju a pripada *P. P. Rubensu*. Vrijeme nastanka je po mom mišljenju oko 1605-6. godine, a to znači neposredno prije velike majstorove slike »*Smrt Seneke*« iz münchenske Stare pinakoteke.

Svaku pojavu jednog dosad nepoznatog djela u vezi s ovako velikim imenom kao što je Rubensovo treba dočekati s nužnim oprezom. Pa ipak, čini mi se da nas već i sama kvaliteta ove slike s onom poznatom koloristićkom uvjerljivošću koja je karakteristična za Rubensa može ohrabriti da bez daljeg oklijevanja predložimo ovu novu atribuciju. Radi se o djelu apsolutne sigurnosti u čitavoj koncepciji kao i u njenoj izvedbi. Žuto-smeđa boja puti topla je i prozirna te odaje uvjerljivi život mesa. Bijela draperija prebačena preko ramena ima mekoću kakvu je majstor bio dostigao već u prvom deceniju stoljeća, pa čak je i maslinasta pozadina prozračna i koloristički živa. A ne samo izvedba, tako bliska madridskim likovima »Apostola« iz 1603-4, nego i sam siže vodi nas u to rano Rubensovo razdoblje, to jest u blizinu münchenske slike. Kao što je poznato, ona potječe iz vremena oko 1506. godine i predstavlja konačnu i složenu realizaciju za koju je novosadski primjerak vjerojatno samo priprema.[7] Antikni je filozof ovdje još u togi kao što je bio prikazan i na onoj rimskoj bisti po kojoj je Rubens izradio svoja dva bakropisa što se čuvaju u British museumu. Primjerak s likom en face, reproduciran od Rosenberga u njegovoj knjizi 1905. godine, pokazuje tu bistu s togom na lijevom ramenu a s nisko spuštenim uvojkom na desnoj strani, upravo tako kako u zrcalnoj slici bakropisa i treba očekivati.[8] Oči sa zjenicama upravljenim prema gore imaju isti izraz kao u Münchenu, pa i na našem primjerku, samo što je ovaj u čitavoj ekspresiji nešto blaži. Dodir s madridskim »*Apostolima*« je također očit, osobito s likovima »*Sv. Petra*« i »*Sv. Matije*«.[9]

I sama »genealogija« slike je u svakom pogledu odlična: ona nas vodi do habsburškog dvora premda nisam imao prilike da to pitanje provjerim u starim katalozima. Slijedeći trag provenijencije mogao sam utvrditi da je dr. Ilić sliku kupio od beogradskog kolekcionara J. Novakovića u čiji posjed je došla preko nekog posrednika iz zbirke adv. Dušana Popovića koji ju je, dok je prebivao u Zagrebu, nabavio od nekog svećenika iz Slovenije. Prema podacima tog svećenika, kupljena je, navodno, na rasprodaji nekih predmeta iz dvorca Dobrne. Tako smo došli do poznate avanture Rudolfa Habsburškog koji ju je vjerojatno i donio u Dobrnu (ali nisam mogao provjeriti istinitost tih navoda, niti smatram da se iz njih mogu povlačiti bilo koji zaključci). Ipak, kao dokaz za to može nam poslužiti i pečat koji se, dobro sačuvan, nalazi na poleđini slike.

---

[7] *A. Rosenberg*, P. P. Rubens, 1905, sl. 28.

[8] *A. Rosenberg*, op. cit., str. XLII. — Na str. 465 Rosenberg navodi da je münchensku sliku Rubens izradio prema statui »*Afrikanskog ribara*«, koja je s dodatkom bazena restaurirana kao »*Umirući Seneka*«. Statua se sad nalazi u Louvru, ali se u Rubensovo vrijeme nalazila u Vili Borghese u Rimu.

[9] *A. Rosenberg*, op. cit., str. 10 i 13.

Grgo Gamulin

BILDER NIEDERLÄNDISCHER UND FLÄMISCHER MEISTER IN JUGOSLAWIEN

1

In der Galerie »Matica Srpska« in Novi Sad befindet sich im Fundus von dr. B. Ilić das »Stilleben mit Krebs« (Holz, H. 40, B. 54 cm). An der linken Seite ist es deutlich mit dem, für Piter Claes, charakteristisch ineinander verschlungenen Buchstaben PC verzeichnet. Darunter das Datum 1681 (wobei man die undeutliche letzte Zahl auch als 4 oder 9 lesen könnte). Dasselbe Monogram findet man auch auf dem von Walter Bernt reproduzierten »Stilleben«[1] wie auch auf einer ganzen Reihe Bilder dieses Malers.

Das Monogram war dem Meister aber fast nicht notwendig, so klar ausgeprägt ist der Charakter seiner Malart. Seitdem Bredius uns mit seinem Namen und Leben bekannt machte, haben wir es gelernt, diese seine Art des breiten Pinselzuges und brauner Töne von der Art der anderen Maler, mit denen er vorher oft verwechselt wurde, zu unterscheiden. Auch hier dominiert sein edler brauner Ton auf dem Glas (wie auch bei dem »Stilleben« einst in der Sammlung Sedelmeyer, v. Catalogue 1907, Premiere vente No. 21-24) auf dem Krebs und auf dem Hintergrund, mit etwas Rot auf dem Krebs selbst und mit der weissen Farbe des Tischtuches. Die Reproduktion der Materie besitzt die ganze Fracht die man von diesem Harlemer Maler erwarten kann, obwohl es zum Beispiel nicht die Fülle des »Stillebens« aus der Alten Pinakothek in München (No. 2054) erreicht hat. Sonst sind einige Elemente dieses Bildes identisch mit denen auf dem Bild aus Novi Sad, man findet sie auch bei W. Bernt auf No. 183 und vielen anderen. Immer sind das Tische zum Frühstück aufgedeckt, mit reduziertem Inventar eines bestimmten Typs, einfach, mit der Spontanität eines geschickten und souverainän Malers arrangiert.

2

Dieselbe Souverainität in der Gestaltung der Komposition finden wir bei einem anderen Bild derselben Galerie: das sind die prunkvollen »Blumen« (H. 100, B. 76 cm), die zweifellos Jan van Huijsum (1682—1749) gehören, einem Maler, so spezialisiert in seinem Genre, das es schon einer Manie gleicht. Das war ein Sonderling, der oft monatelang mit grosser Liebe auf das Aufblühen einer einzelnen Blume wartete, um sie dann, in den schon fertigen Strauss, einzuordnen. Leider ist uns heute der Ruhm, den er schon zur Lebzeiten genossen hat, nicht ganz erklärlich (das war einer der teuersten Maler seiner Zeit) und es ist vollkommen klar, dass seine, zum Teil trockenen und überfüllten Kompositionen weder das Niveau De Heems, Jan Fijts, D. Seghers' erreicht, noch das jenige von Mijn überschritten haben. Man muss sie, natürlich, innerhalb ihres Genres und Bestimmung betrachten und beurteilen. Jan van Huijsum ist zeichnerisch doch ausgezeichnet, mit sicherer Technik die ihm ermöglicht alle seine Betrachtungen zu fixieren. Das Bild der Galerie in Novi Sad ist üppig und reich, wie die besten Bilder des Meisters (aus der Ermitage, der National Galerie in London, Dresden No. 169) und wir können sie auch unserem Meister aus Amsterdam zuschreiben, nicht nur typologisch und »ikonographisch« sondern vor allem seinem Rhytmus nach, mit dem er einzelne Teile in eine üppige und einzigartige Komposition zusammenlegt und wonach man auch seine Bilder von denen seines Vaters und Lehrers Justus van Huijsum unterscheiden kann. Das ist genau so offensichtlich bei anderen »Blumen« (Akvarel, H. 72,5, B. 53,5 cm), die ich bei uns im Privateigentum gesehen habe und die ausserdem auch in der unteren rechten Ecke unterschrieben und 1721 datiert sind. Da entwächst der Strauss einer skulpierten gelblichen Vase heraus, die van Huijsum oft gebraucht hat. Eine andere Technik gibt diesem Exemplar eine ausserordentliche Feinheit und helleren Ton und die Sensualität der Materie ist auf diesen »Blumen« vielleicht noch grösser.

---

[1] Walter Bernt, Die Niederländischen Maler des 17 Jahrhunderts, II, No. 182.

3

Im Privatbesitz in Jugoslawien befindet sich die »Winterlandschaft« (Holz, H. 63,5 B. 80 cm), mit dem ausgeprägten Merkmalen des Harlem Malers Claes Molenaer.

Über die Autorschaft, glaube ich, bestehen keine Zweifel, da es sich um einen Meister, spezialisiert in seiner Art und eines sehr bestimmten sogar beschränkten Registers handelt: diese Häuser und Gestalten können wir auch auf dem von Bernt reproduzierten Bild finden[2] wie auch auf den beiden Landschaften die Alte Pinakotek in ihren Depots aufbewahrt hat. Da sind wieder dieselben Elemente der Bäume, des Holzzaunes, der Pferde und jener charakteristischen Stein- und Eisblöcke im vorderen Plan[3]. Auf einer Photographie habe ich sogar genau dasselbe Motiv des Knaben mit dem Schlitten gesehen.[4] Es handelt sich hier um einen wenig bekannten Maler dessen Bilder man aber oft in Galerien findet. Claes Molenaer malte solche vereiste Dorflandschaften mit Flüssen oder vereisten Sümpfen, grauen Wolken auf dem Schneehimmel. Auch auf unserem Bild ist diese vereiste Atmosphere vollkommen klar dargestellt, genau so geschickt das Motiv jenes hohen Hauses an der linken Seite. Die Mauern der Häuser sind in einem bräunlichen Ton, die Kleider der Gestalten in der Mitte überwiegend rot, grün und braun, während die Farbe des Schnees und des Himmels die gelblich graue Atmosphere eines Wintertages reproduziert.

4

Mit einem, in der Niederländischen Malerei, unbekannten Namen unterzeichnete der Autor das kleine »Gastmahl des Baltasars« das sich in einer Privatsammlung befindet (Öl am Holz, H. 38,5,B. 56 cm). Der Name und das Datum sind: Frans Reiher Osterhuys pinxit 1684. Das Bild ist nicht nur wegen des neuen Namens interessant sondern auch wegen eigener Kvalitäten. Die ganze Komposition wirkt etwas grotesk mit den vielen kleinen orientalisch oder sogar klassisch angezogenen Figuren. Besonders schön ist das Detail des Mannes in der rechten Ecke der einen Teller abwischt, wie auch nicht weit von ihm, im vorderen Plan, die grossen goldenen Schüsseln. Der schönste Effekt aber den das kleine Bild bietet ist der Effekt künstlichen Beleuchtung. Der Grundton ist dunkelrot mit gelben Reflexen brennender Kerzen und Fackeln. In dieser ausserordentlichschön gemalten Illumination leuchten bunte Kleider überwiegend rot und blau, wie auch das goldene und blaue Tischgeschirr. Mit viel Humor zeichnet und bewegt dieser kleine Maler seine Figuren über denen schon die schiksalhaften Worte auf der Mauer ausgeschrieben sind.

Wer ist dieser Maler? Das Institut für die Kunstgeschichtliche Dokumentation in Haag gab mir negative Antwort. Bis jetzt fand man über ihn nichts, weder in der Literatur noch in der Dokumentation. Von demselben Institut habe ich aber dankbar die Information erhalten, dass das Bild nach einem Kupferstich von Johann Muller gearbeitet ist.[5] Das Datum selbst (1684) scheint mir etwas spät zu sein, aber innerhalb des holländischen Barocks ist solche Stilistik auch in dieser Zeit möglich. Ähnliches psychologisches Verhältnis zu diesem Tema begegnen wir manchmal auch bei anderen Malern obgleich in einem anderen formellen und koloristischen Gewand: bei G. van Valkenborch, zum Beispiel, auf seinem »Gastmahl des Irudes« das sich in Schleissheim befindet.

5

Frans Francken der Jüngere malte die grosse Komposition »Der Besuch der Königin von Saba« (H. 103, B. 152 cm), die sich in der Galerie »Matica Srpska« in Novi Sad befindet und dem Fundus von Dr. Ilić gehört.

Die Komposition ist von grosem Wert, leuchtend im Glanz der, wie Email wirkenden, Farben der Kleider, arrangiert mit dem Prunk des italienisierten und doch noch klar ausgeprägten nordischen Stiles und mit dem Haufen goldenen Geschirrs, das auf dem Boden zwischen den Protagonisten aufgestappelt ist. In der unteren rechten Ecke die Unterschrift Frank Franck. iñ et fc.

Es handelt sich eigentlich um Frans II (den Jüngeren) der zu der dritten Generation der bekannten flämischen Maler gehört, dessen Vater und Sohn denselben Namen trugen und er selbst Zeitgenosse Rubens' und Van Dycks war.

Seine künstlerische Gestaltung ist weit von der barocken Reife und koloristischer Freiheit dieser zwei grossen Zeitgenossen entfernt, doch stellt sie eine interessante Variante des nördlichen Barocks dar. Mehr an Venedig gebunden, doch ohne die venetianische Zergliederung der Form, zeigt diese Variante noch immer deutlich die Spuren des Romanismus, den die Familie Francken noch von Franz Floris übernommen hat und

---

[2] W. Bernt, op. cit. II, No. 540

[3] Alte Pinakothek, »Winterlandschaft«, »Auf dem Eise«, inv. 3084, 3085 neu

[4] Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, »Winterlandschaft«, Phototek, No. 14564.

[5] Siehe Bartsch, No. 1 Hollstein, No. 11.

der auch hier noch gegenwärtig ist: besonders in exakter Beschreibung der Details, manierierten Wiederholungen der puppenartigen Frauengesichter und teatralen Einhüllungen der patriarchalen Gestalten.

Wir befinden uns natürlich schon im Zeitalter des Barocks und der Barock ist auf unserem Bild gegenwärtig in vielen seinen Grundkvalitäten. Es fehlt jedoch die barocke Dinamik und die Sintese der Vision.

Frans Francken der Jüngere begann mit seiner künstlerischen Tätigkeit im ersten Dezennium des 17 Jhr. und starb 1642. »Der Besuch der Königin von Saba« gehört, glaube ich, des Meisters reifer Periode der zwanziger oder dreissiger Jahre und ist eines seiner besten Werke. Selten konnte ich in der Literatur und Phototheken eine so ausgeglichene Komposition Frans Franckens des Jüngeren finden, variert in verschiedenen Plänen, mit der Landschaft im Hintergrund.

Die Vertikalen des Baldachins und der Architektur im Hintergrund hindern vielleicht zu sehr die Breite der Komposition; der Maler setzte auch noch eine unmotivierte, manierierte Säule, die eine Kugel trägt, hinzu. Jedoch die Gliederung der Gruppen selbst ist ausserordentlich geschickt, rhytmisiert zwischen dem goldenen Umhang König Salomons und dem weiss-blauen der Königin von Saba. Links dominieren zwei patriarchale Gestalten mit betonter roter Draperie, in der Mitte eine gedrungene Gruppe Männer in einer etwas ermüdender Isokephalie (der grüne Ton hervorgehoben) und rechts die angesammelte weibliche Begleitung der Königin. Die Gesichter der Mädchen sind so frappant denen, in der Pinakothek in München aufbewahrten Bilder (Auszug aus Egypten, Muttergottes am Thron, Kreuzgang Christi) ähnlich, dass kein Zweifel bestehen kann.

Die Architektur, der Vorhang, das goldene Geschirr finden wir auf vielen Bildern Franckens; so auch am »Besuch der Königin von Saba« aus dem Museum in Budapest. Diesem Bild aus Budapest liegt ein anderes Bild Franckens sehr nahe, das ich vor einigen Jahren in einer Privatsammlung in Osijek bei dr. M. Polić gesehen habe: das ist »Das Mahl des Baltasars« (Holz, H. 29,7, B. 36,7 cm), das ganze im goldig braunen Kolorit mit lichtgelben Akzenten an den Gewändern. Die Komposition hier ist aber nicht besonders glücklich gewählt und die Verbindung des vorderen mit dem hinterem Plan erreicht nicht die besten Bilder Franckens. Die Gesichter und Gestalten sind noch mehr manieriert, doch gibt einen besonderen Reiz dem kleinem Bild die künstliche Beleuchtung; die bewirkt auch die goldene Atmosphere mit roten Schatten und gelben Akzenten und belebt die uns schon aus bekannten Elementen aufgebaute Komposition. Die Invention des Meisters ist anscheinend nicht sehr reich. Seine Imagination entwickelt sich in den schon geebneten Wegen mit wenig Variabilität. Obwohl er in Antwerpen zu seinen Lebzeiten grosses Ansehen genoss, fehlte ihm anscheinend die nordische Freiheit der Phantasie.

Die kunsthistorische Position Franckens des Jüngeren ist die eines barocken Meisters, der sich auf der Tradition des venetianischen Manierismus entwickelte und nachher im Schatten Rubens' lebte, mit den ihm gegebenen Möglichkeiten und Temperament, ohne den Versuch zu machen, seinen grossen Zeitgenossen zu folgen. Vielleicht gehen jedoch gerade aus dieser Position Eigenschaften hervor weswegen er zu schätzen ist.

6

In der Galerie »Matica Srpska« in Novi Sad in Fundus von dr. Ilić befindet sich ein Bild, das Seneka darstellt (Holz, H. 63,5, B. 49 cm). Das ist ein Werk grosser künstlerischer Kraft und ausserordentlicher Ausführung, wie im Ganzen so auch im jedem Detail; es gehört PP Rubens. Es entstand meiner Meinung nach um 1605/6 — d. h. unmittelbar vor dem grossen Bild des Meisters »Der Tod Senekas« das in der Alten Pinakothek aufbewahrt ist.

Jedes Erscheinen eines bisher unbekannten Werkes im Zusammenhang mit einem so grossen Namen wie das Rubens' muss mit nötiger Vorsicht empfangen werden. Und doch scheint es mir, dass uns schon selbst die Kvalität des Bildes und der Farben die für Rubens so charakteristisch sind, dazu ermutigen kann, diese neue Beigabe ohne weiteres Zögern vorzuschlagen. Es handelt sich um ein Werk absoluter Sicherheit, wie in der ganzen Konzeption, so auch in seiner Ausführung. Die gelb braune Farbe der Haut ist warm, durchsichtig und von überzeugender Lebendigkeit. Die weisse Draperie, über die Schulter geworfen ist von einer Weichheit, die der Meister schon im ersten Dezennium des Jahrhunderts erreicht hatte, sogar der olivenfarbene Hintergrund ist durchsichtig und koloristisch lebendig.

Es ist nicht nur die Ausführung, die den Gestalten der »Aposteln« aus Madrid (1603/4) so naheliegt, das Sujet selbst führt uns in dieses frühe Zeitalter Rubens', d. h. in die Nähe des Münchener Bildes. Wie bekannt, entstammt das der Zeit um 1506 und stellt eine endgültige und gegliederte Realisation dar, wofür das Bild aus Novi Sad wahrscheinlich nur eine Vorbereitung ist.[1] Der antike Philosoph ist hier noch im Toga gekleidet wie auch an jener römischen Büste, nach der Rubens seine zwei Kupferstiche, die im Britischem Museum aufbewahrt sind, anfertigte.

---

[1] A. Rosenberg, PP Rubens, 1905, Bild 28.

Das Exemplar, mit der Gestalt en face reproduziert von Rosenberg in seinem Buch 1905, zeigt diese Büste mit der Toga and der linken Schulter und mit dem tief hängenden Locken an der rechten Seite genau so, wie man das von dem Spiegelbild des Kupferstiches auch erwartet.[2] Die Augen mit dem aufwärts gehobenen Pupillen haben denselben Ausdruck wie in München und auch auf unserem Exemplar, nur ist da der ganze Ausdruck etwas milder.

Auch die Verbindung mit den »Aposteln« aus Madrid ist offenbar, besonders mit den Gestalten des Hl. Petrus und Hl. Mathias. Selbst die Genealogie des Bildes ist in jeder Hinsicht ausgezeichnet. Sie führt uns bis zum Hof der Habsburger obwohl ich das nicht in alten Katalogen nachprüfen konnte. Ich konnte feststellen, dass dr. Ilić das Bild von den belgrader Kolektionär I. Novaković gekauft hatte, dieser erwarb es über einem Vermittler aus der Kolektion des Anwalts Dušan Popović und dieser wieder kaufte es während seines Aufenthaltes in Zagreb von einem Geistlichen aus Slovenien. Nach den Angaben dieses Geistlichen wurde das Bild auf der Auktion einiger Gegenstände aus dem Schloss Dobrna gekauft. So kommen wir zu der bekannten Avantur Rudolf von Habsburgs, der das Bild wahrscheinlich nach Dobrna auch gebracht hat. (Ich konnte aber die Glaubhaftigkeit dieser Angaben nicht überprüfen und bin auch nicht der Meinung, dass man daraus Schlüsse irgendwelcher Art ziehen kann).

---

[2] A. Rosenberg, op. cit. Seite XLII. Auf Seite 465 meint Rosenberg, das Münchener Bild hätte Rubens nach der Statue des »Afrikanischen Fischer« gearbeitet, das mit der Zugabe des Bassins als »Der Sterbende Seneca« restauriert wurde. Die Statue befindet sich jetzt in Louvre, doch zu Rubens' Zeit war sie in Villa Borghese im Rom.

SLIKE PIETERA I ANGELA DE COSTERA NA NAŠOJ OBALI

REPRODUKCIJE TB. XXV i XXVI

U ovoj studiji želim obraditi kao cjelinu radove flandrijsko-venecijanskih slikara Pietera i Angela de Costera u Dalmaciji i Istri, koji predstavljaju zanimljivu i specifičnu skupinu među importiranim umjetninama kod nas u doba baroka.[1]

Umjetničke veze između Flandrije i Dalmacije javljaju se već u renesansi. U našim se crkvama nalazi nekoliko zanimljivih djela flandrijskih renesansnih slikara. To su, naročito, vrlo kvalitetni flandrijski diptih iz XV stoljeća s likovima Bogorodice i Krista, koji se nalazi u dubrovačkih dominikanaca, tri slike flandrijskih renesansnih majstora — u dubrovačkoj stolnoj crkvi, u crkvi Gospe od Pakljene kod Suđurca na Šipanu i u crkvi Gospe od Otoka u Solinu, na koje sam bio svojedobno upozorio — pa jedna »Bogorodica s Djetetom« u samostanu dubrovačke Male braće i još nekoliko radova. Tadić navodi u svojim dokumentima o dubrovačkoj slikarskoj školi nekoliko predmeta iz inventara, među kojima nabraja »quadri flandroti« ili »dipinti alla fiandresca«. No, dok se to radi o slikama koje su direktno, naročito vezama i kontaktima naših starih pomoraca, doprle do naših obala, slike koje u ovoj radnji objelodanjujem došle su iz Venecije, gdje su njihovi autori flandrijskog porijekla živjeli i djelovali.

Oba ova slikara — a njihovo autorstvo slika o kojima će biti riječ utvrđeno je ne samo na temelju stilske analize već i signaturom ili dokumentima — pripadaju staroj flandrijskoj umjetničkoj porodici koja je slikarski zanat prenosila od oca na sina, iz generacije u generaciju. Poznata su nam mnoga imena umjetnika iz te porodice a među njima se naročito ističe slikar Adam de Coster, rođen u Mechelnu oko god. 1586, koji je djelovao i umro u Antwerpenu god. 1643.

Sljedbenik Caravaggia i vrlo srodan Romboutsu, kojega se katkad sjeća dok je bio đak, Adam je naslikao platna »Judita s glavom Holoferna«, koje se nalazi u madridskom Pradu, i »Pjevački par« iz Galerije Liechtenstein u Beču. Ona nam govore o tom pomalo heterogenom talentu koji je volio snažne kontraste svijetla i sjene, dramatske igre chiaroscura i neki pomalo sirovi i pučki realizam. Njegov je učenik, prema nekim izvorima, bio Pieter (Pietro) de Coster koji je za Dalmaciju naslikao tri oltarske pale.

Djela Pietera de Costera u Dalmaciji nalaze se u župskoj crkvi u Grohotama na otoku Šolti, u staroj franjevačkoj crkvi u Makarskoj i u crkvi Sv. Josipa u Kotoru. Taj je slikar rođen u Antwerpenu g. 1612. ili 1614, ali se nije zadržao u rodnom kraju. Nakon što je primio u domovini prve slikarske poduke, otputovao je u Veneciju tridesetih godina toga stoljeća, baš u doba kad su nekoliko flandrijskih slikara, u tom času venecijanske slikarske dekadencije, bili našli plodno tlo u metropoli na lagunama i donijeli osvježujuću notu. U Veneciji je živio do svoje smrti i naslikao niz radova među kojima slikarsku dekoraciju stropa crkve Sv. Giustine. Meschini spominje i njegovu sliku u Ospedale Militare, koja prikazuje Republiku koju Vjera dovodi k Bogorodici. U Veneciji je umro g. 1702.

Pieterov sin Angelo, čija platna u katedrali u Piranu objavljujem ovdje uz dalmatinske slike njegova oca, rodio se, odgojio i umro u Veneciji, zadržavši uglavnom iz svoje domovine samo ime i porijeklo.[2]

Oltarska pala Pietera de Costera u Grohotama na otoku Šolti prikazuje na gornjem dijelu Bogo-

[1] U članku K. Prijatelj, Flandrijski slikari u našem baroku, Vjesnik, Zagreb, 6. IV 1956, upozorava se na neke od tih slika.

[2] O de Costerima v. Thieme — Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, VII, Leipzig 1912, str. 541—543; Moschini, Guida di Venezia, Venezia, 1815, str. 186. U knjizi C. Donzelli, Pittori veneti del Settecento, Firenze, 1957, str. 272, piše da je Pietro de Coster rođen u Veneziji gdje je radio u prvoj polovici XVIII stoljeća i bio član »Fraglie dei pittori veneziani« 1715—1735, te naslikao sliku koja se nalazila u Ospiziu kod crkve dell'Ospedaletto. Očito je, da Donzelli, koji inače nije sasvim pouzdan, miješa podatke o našem slikaru i o njegovu vjerojatnom unuku.

rodicu među anđelima, a na donjem likove sv. Stjepana, sv. Roka i sv. Lovre.

Bogorodica u ekstatičnom stavu, pod plavim plaštem nad crvenom haljinom, lebdi raširenih ruku i pogleda uprtog u nebo, nad skupinom letećih debelih anđelčića. Na donjem su dijelu dva sveta đakona s jedne i s druge strane sv. Roka koji sjedi na kamenom prijestolju ukrašenom baroknim ornamentima. Prvomučenik u crvenoj đakonskoj tuniceli, ukrašenoj zlatnim ornamentima, drži nad knjigom u desnoj ruci kamen, simbol svoga mučeništva. Sv. Rok, neobično izražajnih realističkih crta lica i izrazito tamne puti u odnosu na druga dva sveca, drži desnu ruku na prsima a u lijevoj mu je štap s privezanom putničkom čuturicom. Odjeven je u putničko odijelo s karakterističnim školjkama na ramenima i ukrštenim sabljicama na prsima. Sv. Lovro je gol, u slobodnom pokretu, sa crvenom tkaninom oko bokova i preko lijeve ruke, profinjenih je crta lica a pogled mu je uprt put neba. Svetac ima na sebi naslonjen roštilj, svoj mučenički atribut.

Slika ima kvaliteta. Rad je vještog slikara bez veće individualnosti, koji osjeća duh i suštinu barokne dekorativne pompozne oltarske pale spajajući u svom stilu flandrijske rubensovske reminiscencije s novom mletačkom komponentom koju je u Veneciji poprimio. Koloristički odnosi su usklađeni u okviru izrazito barokne slikarske koncepcije, a taj pečat stila ne osjeća se samo u patosu poza i ekstatičnosti likova već i u kompozicionoj zamisli koja logički povezuje sve likove u nekom određenom i svijesno nemirnom ritmu. Slikarski su, možda, najbolji detalji lica triju svetaca: mladenačke i produhovljene glave Lovre i Stjepana te realistička i živa glava sv. Roka, pa fina slikarska materija Stjepanove tunicele ili znalačko tretiranje inkarnata golog Lovrinog tijela. Nasuprot tim pozitivnim elementima, iz slike izbija osjetljiva doza površne retoričnosti, tendencija ka gomilanju likova (anđeli) te izraziti vanjski patos tipičan za čitavu drugorazrednu produkciju toga vremena[3].

Druga se de Costerova oltarska slika kod nas nalazi u staroj franjevačkoj crkvi u Makarskoj. Golema pala ima u biti formu *poliptiha* što je prilično rijetko za barok. Pojedini njeni dijelovi odijeljeni su bogatim drvenim pozlaćenim baroknim okvirom. Na srednjem polju prikazano je Uznesenje Bogorodice, na donjim pobočnim poljima su likovi sv. Stjepana i sv. Lovre, a na gornjim trokutastim manjim poljima iznad ovih naslikani su sv. Franjo i sv. Klara. Centralna velika kompozicija ima na donjem dijelu grupirane apostole u emfatičnim pozama oko Marijina groba. Nošena od niza malenih krilatih anđela, Bogorodica leti raširenih ruku i ekstatičnog pogleda put neba. Drugi anđeli prate njen uspon u grupama ili sami, u tipičnim baroknim pozama. Sveti đakoni odjeveni su u crvene tunicele, mladenačkog su izgleda, produhovljena pogleda, te imaju simbole svog mučeništva: Stjepan kamen, a Lovro roštilj. Nad sv. Stjepanom lebdi skupina sv. Trojstva, a nad sv. Lovrom bucmasti anđelak drži nad glavom mučenički vijenac. Likovi franjevačkih prvaka prikazani su do prsiju, u stavu adoracije, sudjelujući u cjelini kompozicione zamisli.

I ovdje čitava slika odiše punim duhom baroka: patos i emfaza figura, pa grupiranje likova, izraziti svjetlosni kontrasti — sve su to elementi koji odaju pečat stila. Majstor i ovdje spaja u svom slikarskom govoru obje komponente koje sačinjavaju njegov stil: flandrijsku i venecijansku. Mnogi elementi spajaju grohotsku i makarsku palu. Vrlo su slični likovi Bogorodica i u stavu, i u impostaciji u prostoru, i u fizionomiji i izrazu lica, i u kolorističkim odnosima. Te se analogije mogu uočiti i u drugim dijelovima slika, a naročito u likovima anđela i u figuri makarskog sv. Lovre koji je neobično nalik na grohotskog sv. Stjepana, tako da se može pretpostaviti da su obje slike nastale skoro u isto vrijeme. Kako je makarska slika datirana g. 1650, jamačno je i šoltanska nastala u to doba.[4]

Pala Pietera de Costera u crkvi Sv. Josipa u Kotoru prikazuje »*Smrt sv. Uršule*«. Palom dominira lik svetice u patetičnom stavu, probodene strelicom, koja nosi u ruci barjak i palmu mučeništva. Njen ozareni i osvijetljeni lik centralna je osovina čitave kompozicije. Svetici je s lijeva, u oklopu i s kacigom na glavi, bradati vojnik koji je gađa strelicom iz napetoga luka. Iza svetice, u punom vrtlogu barokne kompozicije, postavljeni su ostali likovi: vojnici, preplašene žene i ostale figure vezane uz mučenje svetice čiju je historiju i legendu Carpaccio bio genijalno evocirao. S neba, u smionoj perspektivnoj impostaciji, leti veliki anđeo koji spušta na svetičinu glavu mučenički vijenac. Taj je gornji dio pale jako prebojan i iskvaren, dodani su anđelčići s glavama i krilima bez tijela, tako da je potpuno izmijenio svoj originalni izgled.

Težini zadatka ovako kompliciranе kompozicije nije naš slikar bio dorastao, tako da kompozicija u mnogim detaljima ostavlja dojam da je nagruvana, nagomilana, nelogična. U detaljima, naprotiv, slika se izdiže nad prvim dvjema jer je slikar ovdje uspio ostvariti nekoliko finih pojedinosti, na primjer, lik vojnika s desne strane slike, na čijem metalnom oklopu treperi svijetlo, pa figure u drugom planu slobodno i svježe slikane, koje se vide kroz napeti luk svetičinog ubojice, zatim njegova snažna, tamnoputa glava ili srušeni i strelicom pogođeni lik biskupa pod mitrom i pluvijalom u prvom planu slike.[5]

[3] Pala na Šolti je velika 240/133 cm. Sign. na slici: P. D. COSTE(r).

[4] Sliku u Makarskoj spominje i Kukuljević, Slovnik umjetnikah jugoslavenskih, Zagreb. 1858-60, str. 201. Signatura na njoj: PIETRO DE COSTER FECIT 1650. Dim. 420/380 cm.

[5] Pala u Kotoru je velika 240/116 cm. Signatura na slici glasi: PIETRO DE COSTER P. Navodi je i Don Niko Luković, Boka Kotorska, Cetinje 1953., str. 76.

Pieterov sin *Angelo de Coster*, rođen i odgojen u Veneciji, pripada i slikarski potpuno mletačkom slikarstvu, tako da su flandrijske reminiscencije u njegovom slikarskom stilu, u kome se osjećaju odjeci mnogih komponenata venecijanskog slikarstva na prijelazu iz Seicenta u Settecento, gotovo sasvim nezamjetljive. Angelo je naslikao za prezbiterij katedrale u Piranu dva velika platna. Jedno od njih prikazuje *»Viziju sv. Jurja koji umiruje oluju nad Piranom«*, a drugo *»Misu u Bolseni«*.

Na prvom se platnu, nad osvijetljenom silhuetom grada, kojom dominira zvonik katedrale, iznad skupine olujnih oblaka pojavljuje sv. Juraj u oklopu, s kacigom na glavi, s mačem u ruci, raširenih ruku, kako umiruje nevrijeme koje se bilo spustilo nad istarskim gradićem. Svetac je okružen čitavom legijom anđela od kojih dva, na desnoj strani platna, drže grb grada s upisanim križem. U toj kompoziciji, kao stvorenoj za baroknu dekoraciju, majstor je vješto uspio u punom nemiru baroknog ritma stvoriti snažne svjetlosne kontraste i dramatske igre chiaroscura. Nemirno vijori svečev plašt, lete anđeli, trepere mase oblaka u tom olujnom vrtlogu, svjedočeći o sigurnom kompozicionom smislu i iskreno shvaćenoj baroknoj dramatici ovoga ne velikoga majstora.

Za tu sliku sačuvao se račun iz koga se vidi da je 17. septembra 1705. isplaćeno slikaru 310 lira kao predujam, a 5. maja 1706, nakon što je slika bila predana, još 434 lire.

Drugo Angelovo piransko platno prikazuje poznati prizor *»Mise u Bolseni«* sa svećenikom, kome se hostija pretvara u meso a vino u krv. Na većem lijevom dijelu te kompozicije prikazana je unutrašnjost crkve u Bolseni. Svećenik je okrenut prema masi. Na stepenicama oltara kleči raširenih ruku, u osvijetljenoj albi, njegov ministrant. Desno i lijevo od oltara ljudi i žene padaju u ekstazu pred vizijom čuda. S desne strane platna, u drugom planu, naslikan je drugi prizor: papa Urban IV, doznavši za čudo, određuje da se u Orvietu učine dva relikvijara za čudesne moći i da se podigne velika nova katedrala. Na stupu, podno kojega se slikar i potpisao i stavio datum 1706, a koji dijeli oba prizora, naslikan je polugoli mladenački lik koji je jedna od najsnažnijih figura čitave kompozicije. Kao i na slici *»Vizije sv. Jurja«*, tako i na ovom platnu, u okviru prilično neoriginalne slikarske koncepcije, tipične za venecijansko slikarstvo svoga vremena, autor pokazuje zamjerni smisao za kompoziciju te jasni osjećaj za stil, a naročito za svjetlosne kontraste kojima daje slici dramatski intenzitet.

I za ovu sliku sačuvao se arhivski podatak o isplati 600 lira za njenu izradu.[6]

---

[6] Arhivske podatke o palama Angela de Costera u katedrali u Piranu donosim prema neobjelodanjenom rukopisu o tim slikama prof. Antonia Alisija. Slika *»Vizija sv. Jurja«* je velika 4x4,50 m, a *»Misa u Bolseni«* otprilike 4 x 6 m. Na njoj je signatura: MDCCVI PIN. ANG. DE COSTER VENE. Uz opis prve slike u Santangelo A., Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, V, Provincia di Pola, Roma 1935, str. 150—152, navodi se da je slika *»Vizija sv. Jurja«* rad venecijanskog slikara tradicije Seicenta, koji je poznavao Piazzettu, a kao terminus ante quem se uzima godina 1705, tj. vizija sv. Jurja. Za sliku *»Mise u Bolseni«* navodi se Costerova signatura. Slika je karakterizirana kao »opera piuttosto vacua e retorica« a ne spaja se sa prethodnom.

RIASSUNTO

I DIPINTI DI PIETRO E ANGELO DE COSTER IN DALMAZIA E IN ISTRIA

L'autore pubblica in questo studio cinque opere dei pittori della famiglia De Coster in Jugoslavia.

Pietro de Coster é un pittore fiammingo del XVII secolo, nato a Anversa tra il 1612 e il 1614, che visse quasi tutta la sua vita a Venezia, dove morí nel 1702. Di questo pittore, che unisce nel suo stile gli elementi della pittura fiamminga e di quella veneziana dell'epoca, abiamo in Dalmazia tre pale d'altare: nella chiesa parrochiale di Grohote sull'isola di Šolta, nella chiesa dei francescani a Makarska e nella chiesa di s. Giuseppe a Cattaro (Kotor). L'autore esamina questi tre dipinti dandone la descrizione e l'analisi stilistica.

Nello stesso articolo l'autore pubblica anche due dipinti del figlio di Pietro de Coster, Angelo, che si trovano nella cattedrale di Pirano in Istria, dipinti nel 1705—1706 e rappresentanti il Miracolo di s. Giorgio, che placa la tempesta sopra la cittá di Pirano e la Messa di Bolsena.

IVAN BACH

RADOVI AUGSBURŠKIH ZLATARA GOTTLIEBA MENZELA I JOHANNA HEINRICHA MENZELA IZ 1736—1737. GODINE U BISKUPSKOM DVORU U ĐAKOVU

REPRODUKCIJE TB. XXVII—XXIX

U sakristiji đakovačke katedrale, u biskupskom dvoru i u Dijecezanskom muzeju u Đakovu sačuvan je niz zanimljivih starih zlatarskih radova. Prema dogovoru upravâ Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu i Dijecezanskog muzeja u Đakovu opisao sam u prosincu 1958. i u ožujku 1959. važnije metalne predmete u spomenutim đakovačkim zbirkama. Fotografije tih predmeta izradio je fotograf Muzeja za umjetnost i obrt Zvonimir Mikas. Direktor Dijecezanskog muzeja msgr. Josip Sokol i biskup đakovački dr. Stjepan Bäuerlein pomogli su veoma susretljivo taj rad upozoravajući ne samo na sve starije metalne predmete pohranjene na raznim mjestima nego i na arhivsku građu koja bi mogla pridonijeti razjašnjenju povijesti nekih od tih predmeta.

Nadam se da će biti moguće postepeno obraditi sve zanimljive predmete iz tih zbirki, a u ovom članku ograničio sam se na skupinu od pet augsburških radova koji su svojom izvedbom veoma vrijedni, a po svom podrijetlu daju povijesti umjetnosti nove podatke koji mogu potkrijepiti pripadanje nekih zlatarskih radova majstoru *Gottliebu Menzelu* ukazujući na njegovu suradnju s *Johannom Heinrichom Menzelom.*

Svih pet spomenutih komada oblikovano je i urešeno na jednak način a prema žigovima na njima izradili su ih u Augsburgu 1736—1737. godine majstori Gottlieb Menzel i Johann Heinrich Menzel. Ti predmeti služe kod biskupske svečane mise (pontifikala). To su veliki pehar s pladnjem, koji služi kao umivaonik, pladnjić na nožici, koji služi za rukavice koje se upotrebljavaju kod pontifikala, pladnjić koji služi za pektoral, i piksida s poklopcem, koja se upotrebljavala za posvećenje ulja na Veliki četvrtak. Ti se predmeti čuvaju u kovčegu obloženom kožom i izrađenom naročito za te predmete i za još pet predmeta, također određenih za biskupsku misu, od kojih su 4 sačuvana, ali nisu augsburški nego bečki radovi, pa ih ovdje ne bih potanje opisivao.[1] Priložene fotografije augsburških komada popratit ću opisom da bi neki detalji na predmetima bili potpunije zapaženi:

1. Umivaonik od gravirana pozlaćena srebra, blago uzvijenih stranica visokih 5 cm, s promjerima 39 i 27,5 cm. Rub je oblikovan s četiri para lukova između kojih su 4 uglata istaka. Profiliran je s 3 uske glatke stepenice, a četvrta, šira, prelazi na stijenke, koje su izvana glatke, a iznutra, u gornjem dijelu, gravirane prepletima vrpčastih voluta s lisnatim nastavcima. Na mjestima uglatih istaka aplicirana su 4 položena, gotovo

[1] To su 2 ampule za vino i vodu zajedno s pladnjem i 1 zvonce. Svi se ti predmeti, zajedno s kovčegom, spominju u Inventaru biskupske nadarbine đakovačke, sastavljenom 1910. godine pod r. br. 97 ovako: »Umivaljka s većom pliticom i srednjom, s nogom te 2 manje plitice, k tome veći pehar, 2 amforice za vodu i vino, pa kupica s poklopcem. I jedno srebrno zvonce. Sve u crnom kožnatom sanduku.« — Najljepše zahvaljujem g. biskupu Stjepanu Bäuerleinu koji mi je o toj garnituri i o kovčegu dao slijedeće dopunske podatke jer prigodom mog boravka u Đakovu nisam imao prilike da opišem taj kovčeg. Izradio ga je »Joseph Steger Futeralmacher zu Pressburg... — Josephus Steger Capsularum Confector Posonii habitat in Foro Capucinorum Nro 264.« Takav je natpis u kovčegu. Veličina je kovčega: širina 36 cm, dužina 42,5, a visina 24 cm. Unutra su tri vertikalna pregratka i trokatni horizontalni umeci, tako da je prostor do maksimuma iskorišten. Bio je određen za neposvećeni pribor za biskupsku misu. Naručitelj je majstoru donio predmete, koje je nabavio možda u Beču, a možda i u samom Požunu (današnjoj Bratislavi) prisustvujući kao virilista državnom saboru. Tako su predmeti različitog porijekla smješteni u zajednički kovčeg. Taj je izvana obložen crnom kožom, a iznutra jelenjom. Unutra su izrezi za deset predmeta. Po izrezima se vidi da u nj spada cijela garnitura augsburških predmeta od kojih vjerojatno manjka jedan pladnjić i pozlaćena garnitura s bečkim žigom: dvije ampule i pladanj te malo zvonce koje također nosi bečki žig. Pladanj koji manjka bit će, vjerojatno, iste veličine i oblika kao najmanji pladanj iz augsburške garniture. Teško je zasad ustanoviti tko je nabavio te predmete, odnosno, tko je dao izraditi kovčeg u kojem su pohranjeni predmeti. Pošto bude proučen inventar koji se čuva u arhivu biskupije u Đakovu, možda će biti razjašenjena i ta pitanja.

ovalna, no blago četverolisna medaljona s reljefnim prizorima koji prikazuju personifikacije 4 kontinenta: a) muškarac sjedeći na lavu drži suncobran, u pozadini palme i zidine grada (Afrika); b) muškarac u turbanu sjedi s kopljem u ljevici, a s krivom sabljom u desnici, straga jednogrba deva (Azija); c) muškarac s perjem na kapi sjedi na klupi držeći u desnici koplje, desno je poprsje krokodila razjapljenih ralja, a straga palma (Amerika); d) putto u kacigi drži konja za uzdu (Evropa). Posuda je žigosana imenim žigom majstora GM u ovalu i mjesnim žigom Augsburga iz 1736—1737. godine[2].

2. Vrč za umivaonik od pozlaćena srebra, iskucan, graviran, s apliciranim ljevenim medaljonima i ljevenom ručicom. Podnožje mu je uglavnom okruglo, no u osima ima 4 uglata istaka između kojih po jedan par valovitih lukova. Okomit gladak rub čini usku glatku stepenicu, a na svedenom dijelu podnožja u donjem je dijelu horizontalan pojas obrubljen jednako kao rub podnožja. Na njemu su na mjestima istaka 4 položena medaljona u kojima su reljefno prikazani: a) putto sa spuštenom bakljom, b) putto s rukom na poklopcu lonca, c) putto naslonjen ljevicom na kacigu a u desnici drži strelicu, d) putto sjedi uz oveću kuglu s označenim ekvatorom. Između medaljona gravirane su na izbockanoj pozadini simetrično komponirane vrpčaste volute s lisnatim nastavcima. Slični su motivi voluta i na koničnom dijelu podnožja. Gladak uvoj čini prijelaz na nodus u obliku vrlo sploštene kugle s 4 okomita, glatka, niska istaka. Mosurast članak čini prijelaz na posudu u obliku okrenute visoke kacige. Njene su plohe vodoravno podijeljene s po dvije glatke letvice od kojih je jedna stepeničasta. Stijenke vrča u presjeku su profilirane s 4 istaka između kojih je po 1 par valovitih lukova kao na tlocrtu podnožja. Ispod donje i iznad gornje horizontalne letvice gravirani su motivi simetrično komponiranih vrpčastih voluta s lisnatim nastavcima, a u srednjem pojasu pored tih motiva aplicirana su i 4 ljevena medaljona s prizorima putta: a) s mačem u ljevici a koricama mača u desnici, b) s trubom u ljevici a svitkom (s notama?) u desnici, c) sa šestarom u ljevici a papirom s geometrijskim crtežom u desnici, d) s većom granom u ljevici a manjom u desnici. U gornjem pojasu apliciran je povrh graviranih motiva samo jedan veći četvorolisni medaljon s puttom koji udara dvjema štapićima o dva velika timpana ispred sebe a kraj njega na grani drveta visi truba (savinut rog). Taj medaljon smješten je ispod širokog kljuna izljeva. Na suprotnoj strani zalemljena je velika ljevena ručka sastavljena od jedne velike i jedne male S volute. I na njima su gravirani motivi simetričnih voluta i lišća. Vrč je žigosan jednako kao umivaonik, tj. imenim žigom GM u ovalu i augsburškim žigom iz 1736—1737. godine, visina vrča je 22,5 cm, najveći raspon 19, promjer podnožja 8,9 cm.

3. Pladnjić na nožici, od pozlaćena srebra, iskucan, ljeven i graviran. Podnožje je modelirano kao kod 2, ali iznad glatke stepenice na donjem pojasu svedenog dijela gravirani su samo motivi vrpčastih voluta s biljnim elementima, a gornji svedeni dio je gladak te niskim mosurastim člankom nosi pladanj kojemu je rub modeliran kao na umivaoniku (1) i profiliran s 3 ruske glatke stepenice a četvrta prelazi kosom stijenkom u ravno dno pladnja, koji je uz rub graviran vrpčastim prepletima s lisnatim nastavcima, a na mjestima ispod 4 istaka ponavljaju se medaljoni s vrča: a) putto s trubom i svitkom, b) putto sa šestarom i geometrijskim crtežom, c) putto s granom u ljevici i grančicom u desnici, d) putto s mačem u ljevici a koricama u desnici. Žigovi su jednaki kao na 1 i 2, promjeri 27,5 cm × 21 cm, a promjeri podnožja 10,1 × 7,6 cm, visina 5,8 cm.

4. Pladnjić od pozlaćena srebra, iskucan i graviran, s ljevenim medaljonima. Rub mu je izmjenično valovito i uglato oblikovan poput umivaonika (1) i pladnjića (3). Taj rub je tri puta stepenasto profiliran i koso se spušta u donji ravni dio pladnja. Na tom dijelu

---

[2] *Marc Rosenberg* u svom djelu Der Goldschmiede Merkzeichen, Frankfurt am Main, 1922, na str. 193., pod br. 812, smatra da bi možda žig GM u položenom ovalu mogao pripadati majstoru Gottfriedu Menzelu u Augsburgu koji se 1740. oženio. U vezi s tim spominje takvim žigom označen vrč s umivaonikom u Zimskom dvorcu u Lenjingradu, koji je bio na izložbi srebra 1885. godine u tadašnjem Petrogradu i objavljen u katalogu te izložbe pod br. 38—40, a reproduciran na tab. 11. Ali, Rosenberg u istom djelu na str. 198., pod br. 836, spominje taj isti vrč s umivaonikom iz Zimskog dvorca zajedno s posudom za sapun, što su bili izloženi 1885. godine na istoj izložbi pod istim brojevima, ali ih ovdje Rosenberg pridaje Gottliebu Mentzelu, majstoru u Augsburgu od 1709. do 1757. i navodi mnoštvo drugih Gottliebovih radova, među kojima i predmete koji su vrlo srodni đakovačkima, kao na pr. pozlaćen vrč s pladnjem u bečkoj zbirci dvorskog srebra. Urešeni su ornamentima s apliciranim ljevenim medaljonima. Vrč je visok 24,5 cm, a pladanj ima promjer 54,5 cm, dakle, nešto su veći od đakovačkih primjeraka. U Drezdenu, također u zbirci dvorskog srebra (Silberkammer), navode se pozlaćen vrč i umivaonik s medaljonom. Vrč je visok 17 cm, a umivaonik ima promjer 52,5 cm. Ti i mnogi drugi radovi koji se pridaju Gottliebu Mentzelu žigosani su inicijalima GM u položenoj pačetvorini zaobljenih uglova. Augsburški žigovi na tim radovima potječu iz vremena od 1710—1739. Stoga se đakovački primjerci s žigom GM mogu, tako reći, s potpunom vjerojatnošću pridati majstoru Gottliebu Mentzelu o čijem je djelovanju sačuvano toliko podataka koji to pripadanje potvrđuju. Očito je Rosenberg svojom bilješkom, da bi žig GM u položenom ovalu mogao, možda, pripadati Gottfriedu Menzelu o kojem znamo samo to da se 1740. oženio, želio fiksirati jedino svoju pretpostavku koje se sâm odrekao u istom svom djelu pripisavši i taj mogući Gottfriedov rad — Gottliebu. Upozorio bih u vezi s tim na žigove koji se prema inicijalima mogu pripisati samo majstoru Johannu Carlu Stiebeldeyu u Augsburgu, a sadrže incijale ICS katkad u položenom ovalu a katkad u položenoj pačetvorini zaobljenih uglova. Javljaju se zajedno s augsburškim žigovima u godinama 1739—1741 i 1743—1747, dakle u isto ono vrijeme kad i Mentzelovi žigovi različitih okvira. (Usp. Rosenberg, nav. dj., str. 216, br. 905—908) Bilo bi vrlo korisno usporediti vrčeve, umivaonike i pladnjeve Gottlieba Mentzela u Lenjingradu, Beču i Dresdenu s đakovačkim primjercima. Nažalost, to mi nije bilo moguće, no nadam se da će publikacija đakovačkih radova olakšati dalji studij odnosa tih primjeraka.

su ukucani (kao gravirani) motivi simetričnih voluta s lisnatim nastavcima i aplicirani reljefni medaljoni putta s kacigom, putta sa stupom, putta s posudom i ponovo putta sa stupom. Žigovi su isti kao na dosad opisanim komadima. Promjeri 20,5 × 14,5 cm, visina 0,5 cm.

5. Piksida od pozlaćena srebra, iskucana i gravirana, s ljevenim medaljonima. Podnožje je u tlocrtu modelirano s uglatim istacima između parova lukova poput obrisa prednjih komada. Rub čini glatka, okomita stepenica, a na svedenom dijelu podnožja je pojas s graviranim volutama i rozetama. Prijelaz na posudu je gladak i uvijen. Na posudi, koja je također u presjeku modelirana s 4 uglata istaka između kojih su parovi izvijenih lukova, aplicirani su u gornjem dijelu na 4 ravne plohe uglatih istaka reljefni medaljoni putta s kacigom, putta s košarom cvijeća, putta s kuglom i putta sa stupom. Oko medaljona su gravirani simetrični motivi vrpčastih vitica s lisnatim nastavcima. Na uvijenim plohama između istaka samo su gravirane vrpčaste vitice. Poklopac pikside je okomita, glatka ruba, oblikovan poput posude. Na slijedećem, svedenom dijelu poklopca aplicirani su medaljoni glava (smješteni iznad medaljona na donjim istacima pikside). Oni su okrugli i prikazuju profile: okrunjenog muškarca okrenutog lijevo, žene desno, lovorom ovjenčanog muškarca lijevo i opet žene desno. Oko tih medaljona i između njih su gravirane vitice. Iznad tog pojasa nakon stepeničasta prijelaza slijedi gornji dio poklopca s 4 glatka polja u osima poput križa, a između njih su radijalno smješteni križkasto izbočeni motivi. Na vrhu je ljeven baluster. Imeni žig je u trolistu IHM, tako da je u gornjem krugu I a u dva donja H M. Mjesni žig u uspravnom ovalu je augsburški iz god. 1736—1737. Visina pikside 13,5 cm, promjer podnožja 5,3 cm.

Taj imeni žig IHM pridaje M. Rosenberg[3] augsburškom majstoru Johannu Heinrichu Menzelu koji je umro 1750. godine. On navodi vrč s okruglom zdjelom od istog majstora u Kunstkabinettu u Gothi i još 5 neopisanih komada koji su poznati od istog majstora. Budući da se ta posudica koja je rad Johanna Heinricha Menzela nalazi u garnituri sa žigom iste godine uz posve srodne radove s imenim žigom G M koji se pripisuje Gottliebu Menzelu, moguće je da su oba Menzela radila zajedno, a valjda su bili i rodbinski povezani.

Kacigast oblik vrča u Đakovu još je renesansna tradicija kao i aplikacije medaljona. No valovito modelirane plohe i rubovi tog vrča kao i ostalih komada posuđa te garniture značajni su za baroknu umjetnost. Odnosi glatkih i ornamentiranih ploha, pa graviranih i reljefnih, veoma su uspješno određeni, bez prenatrpanosti, s dobro smještenim akcentima. Motivi medaljona sustavno su povezani po svom značenju samo kod umivaonika. Voda koja se ulijeva u umivaonik dodiruje poput mora četiri kontinenta prikazana u tim medaljonima.[4] Povezuje ih međusobno, a i s onim koji se umiva. Inače su na ostalim medaljonima prikazani putti s različitim atributima koji podsjećaju veoma živo na antikne amorete (erote) što su znali obavljati sve ljudske poslove prožimljući zapravo svojim duhom sve zbivanje. Već u srednjem vijeku nalazi se upravo na crkvenom posuđu određenom za vino i vodu ili za pranje pored različitih religioznih i mnoštvo profanih motiva jer je slično posuđe bilo izrađivano za pranje ruku nakon jela, za piće i drugo. Često se na tom posuđu već tada nalaze, pored alegorija kreposti i grijeha te prizora iz biblije, također alegorije slobodnih umijeća i razni profani prizori iz antikne povijesti, legenda i slično[5]. I na đakovačkim baroknim komadima zacijelo označuju neki rekviziti uz putte neka od sedam slobodnih umjeća (artes liberales): muziku (truba i svitak, dva timpana i truba), astronomiju (kugla s ekvatorom) i geometriju (šestar i geometrijski crtež). Vjerojatno je da su i drugi medaljoni dijelovi nizova sa simboličnim atributima kreposti, umjetnosti, godišnjih doba i slično[6]. Oba majstora Menzela možda nisu ni imala u svojoj radionici kompletne nizove kalupa za »sedam slobodnih umijeća«, »sedam kreposti« i slično, nego valjda tek pojedine kalupe iz tih nizova, pa su ih koristili kako im se svidjelo. Kad bi i raspolagali kompletnim serijama svih uobičajenih alegorija, ne bi ih bilo lako uvijek zgodno povezati s osnovnim oblicima posuđa. Menzeli su mogli na po četiri istaka stavljati alegorije četiriju elemenata, četiriju godišnjih doba i slično, no možda su i hotimice odustali od toga da ne nameću odviše šablonski te sheme ili da zbog njih ne mijenjaju oblik predmeta, nego su radije slobodno varirali motive iz različitih serija. Ti medaljoni s personifikacijama kontinenata i putta sa simboličnim atributima dobro su modelirani i vješto komponirani,

[3] Nav. dj., str. 212., br. 886. i str. 32., br. 239.

[4] Australija u ono vrijeme još nije bila dovoljno poznata i nije bila smatrana petim kontinentom. Tek nakon Cookovog prvog putovanja oko svijeta mogao je 1780. J. R. Forster nazvati Australiju kontinentom.

[5] *Joseph Braun,* Das christliche Altargerät, München, 1932, str. 544.

[6] Putto s loncem možda simbolizira medicinu (usp. *Künstle,* Ikonographie der christlichen Kunst, I, 1928, str. 150. i 151, sl. 38). Putto sa stupom možda je uzet iz serije različitih umjetnosti gdje je valjda bio simbol arhitekture. Neki su medaljoni, možda, simboli kreposti: putto s kacigom i strelicom mogao bi simbolizirati Fortitudo. Katkad su atributi nekih grijeha označivani slično kao na tim medaljonima, pa bi Tristitia mogla biti simbolizirana puttom sa spuštenom bakljom, a Ira puttom s mačem. Putto s košaricom cvijeća možda je simbolizirao proljeće u kakvom nizu godišnjih doba ako nije uzet iz serije pet ćutila gdje je često cvijećem označavan miris. Lik s dvije grane mogao bi također značiti proljeće. Četiri okrugla medaljona s okrunjenim i lovorom ovjenčanim muškim glavama, koji su povezani u parove sa ženskim glavama, zacijelo također nemaju neko individualno značenje nego simboliziraju vladarske i slavom ovjenčane parove te imaju gotovo isključivo dekorativnu svrhu.

te prikazuju nastavak razvoja onog tipa figuralnih ukrasa kakve je za zlatare izrađivao u XVI stoljeću Peter Flötner.[7] Renesansni duh koji je u XV i XVI stoljeću zahvatio i crkvenu umjetnost održao se i u tim djelima nastalim dvjesta godina nakon Flötnerovih.

Bilo bi zanimljivo saznati tko je nabavio to posuđe za đakovačku katedralu. Augsburški su radovi bili kod nas, kao i drugdje u svijetu, veoma cijenjeni zbog kvalitetne izrade. Kad je zagrebački biskup Mirko Eszterhazy sklapao ugovor s karlovačkim zlatarom Ivanom Petrom Lange v. Langensfeld godine 1714. zbog izrade srebrenog antependija zagrebačke katedrale, zlatar se obvezao da će djelo izvesti tako dobro kao da je u Augsburgu načinjeno.[8] Taj kriterij stvorili su dobri augsburški radovi nabavljeni za naše krajeve. U riznici zagrebačke katedrale, kao i u mnogim drugim našim crkvenim i ostalim javnim i privatnim zbirkama, osobito u Sloveniji i u Hrvatskoj, nalazi se velik broj starih augsburških radova, no nisam dosad zapazio primjerke koji bi kod nas reprezentirali medaljonima ukrašeno augsburško posuđe u tako kvalitetnim komadima kao što su đakovački.

[7] *M. Bernhardt*, Medaillen und Plaketten, Berlin, 1911, str. 41—42, sl. 52—55.

[8] VHAD, n. s., III, 1898, 30—32.; Peristil, II, 1957, str. 201—202.

ZUSAMMENFASSUNG

EINIGE WERKE AUGSBURGER GOLDSCHMIEDE GOTTLIEB UND JOHANN HEINRICH MENZEL AUS DEN JAHREN 1736 — 1737 IN ĐAKOVO

Das Museum für Kunst und Gewerbe in Zagreb führte in Zusammenarbeit mit dem Diözesan Museum in Đakovo die Inventarisierung und das Fotografieren der Metallkunstdenkmäler durch, die sich in den Sammlungen des Diözesan Museums, im bischöflichen Palast und in der Domkirche von Đakovo befinden.

Aus der Gruppe der Kunstdenkmäler, die sich im bischöflichen Palast befinden, werden im obigen Artikel 4 Werke des Augsburger Goldschmiedes Gottlieb Menzel und 1 Werk von Johann Heinrich Menzel veröffentlicht.

Mit dem Augsburger Beschauzeichen (R^3 239) und dem Meisterzeichen G M (R^3 812) sind folgende Gegenstände aus vergoldetem Silber bezeichnet:

1. Waschbecken. Durchmesser 39 × 27,5 cm. H. 5 cm.
2. Giessgefäss. H. 22,5 cm.
3. Aufsatz. Durchmesser 27,5 × 21. H. 5,8 cm.
4. Schüssel. Durchmesser 20,5 × 14,5 cm. H. 0,5 cm.

Mit demselben Beschauzeichen und dem Meisterzeichen I H M (R^3 886) ist eine Pyxis bezeichnet. H. 13,5 cm.

Alle fünf Gegenstände sind mit applizierten figürlichen Reliefmedaillons versehen, welche auf dem Waschbecken die Allegorien der 4 Kontinente, auf den anderen Stücken Amoretten mit verschiedenen Attributen (Musikinstrumenten, astronomischen oder geometrischen Geräten u. ä.) — welche wohl aus den Serien der 7 artes liberales, der Tugenden, der Jahreszeiten u. a. genommen wurden — darstellen. In den runden Medaillons auf dem Deckel der Pyxis sind auch 4 antike, männliche und weibliche Köpfe dargestellt.

Die vier mit R^3 812 bezeichneten Stücke werden wohl mit anderen Werken, die mit R^3 836 bezeichnet sind in Zusammenhang gebracht werden, wie das auch Marc Rosenberg in seinem Werke »Der Goldschmiede Merkzeichen« unter den angeführten Nummern (vgl. 812 ab u. 836 eg) gemacht hatte. Die Veröffentlichung der Đakovoer Stücke wird den Vergleich mit den Werken G. Menzels in Leningrad, Wien und Dresden, ebenso wie jener von J. H. Menzel mit den Stücken im Kunstkabinett Gotha und anderen ermöglichen.

Alle fünf Gegenstände werden in einem aussen mit schwarzgefärbten Leder und innen mit Hirschleder überzogenen Koffer (L. 42,5, B. 36, H. 24 cm), der im Inneren die Bezeichnung »Joseph Steger, Futeralmacher zu Pressburg... Josephus Steger Capsularum Confector Posonii, habitat in Foro Capucinorum Nro 264« trägt, aufbewahrt.

SÁNDOR MIHALIK

PRILOZI IZ MADŽARSKE ZA POVIJEST HRVATSKE PROIZVODNJE KAMENINE

REPRODUKCIJE TB. XXX—XXXIII

Radovi o povijesti keramike, koje su napisale Mira Ilijanić[1] i Olga Klobučar[2], pobudili su i u krugovima madžarskih stručnjaka veliko zanimanje. O prošlosti stare hrvatske proizvodnje kamenine jedva smo nešto naslućivali, a sad su te dvije keramičke studije znatno proširile naše znanje. Čini se, međutim, svrsishodnim skupiti i povezati madžarske priloge i podatke, koji su u vezi s hrvatskom proizvodnjom kamenine, u nadi da bi i to moglo ponešto unaprijediti daljnja istraživanja, tako da bismo s vremenom mogli točnije ocijeniti nekadašnju povijesnu ulogu hrvatske proizvodnje kamenine — koja se izgubila u prošlosti — njeno značenje i njenu vrijednost.

I

Sredinom XVIII stoljeća Hrvatska upravo tako kao i Madžarska — te pored njih i sva ona područja koja su bila pod vlašću monarhije — jednako su trpjeli zbog toga što je cjelokupna materijalna korist od tvorničke proizvodnje umjetničke keramike oticala u Beč i tamo se koncentrirala. Znalački je bilo proračunano da na tom golemom području djeluju samo jedna tvornica fajanse i također samo jedna tvornica porcelana. Tvornica fine fajanse, koja je slijedila francuske uzore, bila je — radi lakše opskrbe sirovinama, i zbog toga što se tu nalazio izvrstan kadar keramičara koji su se lako prilagodili tvorničkoj proizvodnji u Holiču, na madžarskom području, blizu pogranične rijeke Morave. Osnovao ju je oko 1743. godine Franjo Lotarinški, suprug madžarske kraljice i austrijske carice Marije Terezije. On je bio i vlasnik te tvornice. Druga keramička tvornica, bečka tvornica porcelana, bila je u državnim rukama, no u krajnjoj liniji vlasništvo Marije Terezije koja je i materijalno bila za nju zainteresirana. Na taj način bilo je osigurano da je svaki prihod od keramike — bilo od proizvodnje fajanse, bilo od porcelana — posredno ili neposredno povećavao imetak vladarskog para i vladarske kuće.

Službeni krugovi ljubomorno su štitili i pomagali naročite imovne i ekonomske interese vladarske kuće, tim više, što je to podupirala politika moćnog kancelara Marije Terezije, Kaunitza. On je u jednom svom memorandumu, 1761. godine, otvoreno istakao čega se boji: »Potpuno sam uvjeren da bi se bez svrsishodnog usmjerivanja Madžarska uzdigla iznad nasljednih pokrajina a time bi ugrozila dobrobit čitave monarhije.« Na to upućuje bez dvojbe i ovo: »Ako se ne pobrinemo uskoro i ozbiljno kojim sredstvima bismo zaustavili u Madžarskoj razvitak onih grana obrta, koje su štetne za nasljedne pokrajine, te će se sigurno neopazice razviti za nekoliko godina. Premda je Vaše Veličanstvo zajednička majka svih zemalja, ipak treba voditi brigu prvenstveno o onoj djeci koja svoju majku najviše pomažu.«

Razumljivo je stoga da se u vrijeme, dok u Evropi niču poput gljiva tvornice fajanse i porcelana, ni u Madžarskoj ni u Hrvatskoj još dugo neće ništa događati u keramičkoj proizvodnji, samo da bi se zaštitili prihodi holičke tvornice fajanse i bečke tvornice porcelana, koje su u interesnoj sferi vladarskog para. Upravo zato, da bi se osigurao prosperitet holičke fajanse i bečkog porcelana, to stanje se neće moći promijeniti.

Rijedak je kao bijela vrana onakav pothvat na kakav se odvažio na primjer grof József Esterházy, potaknut ne samo ljubavlju za umjetnost nego i natjecanjem s vladarskom kućom kao i zbog prestiža, kad je osnovao 1758. godine tvornicu fajanse u Tati, u jednom središtu svojih obiteljskih imanja. Skori neuspjeh tog njegovog podhvata, nakon nekoliko godina djelovanja, sam je riješio problem koji bi možda prouzrokovao nezadovoljstvo, jer je Marija Terezija zadržala svoj krut stav prema eventualnom proširenju keramičke proizvodnje. Njeno pismo s uputama predsjedniku Gospodarskog vijeća

[1] Prilog istraživanju krapinske keramike. Peristil I, Zagreb, 1954, str. 147—153.

[2] Tvornica kamenine u Zagrebu. Iz starog i novog Zagreba. Izdanja muzeja grada Zagreba. Zagreb, 1957, str. 229—237.

1763. godine jasno odražava njene zamisli. Prema tim instrukcijama ne bi, doduše, trebalo u Madžarskoj sprečavati osnivanje tvornica, no ujedno je odmah nedvojbeno istaknuto, da valja dozvoljavati samo onakve koje nisu štetne za nasljedne pokrajine. Stoga preporuča da se proizvodi platno za jedra, pamučne tkanine, čarape, kabanice, pokrivači za konje, kao i žesta, jer se može računati na jak izvoz tih proizvoda u Poljsku i u Rusiju, kao i u sjeverne zemlje.

Premda se čini, da se time odvajamo od teme, bilo je ipak potrebno ukazati na nekoliko takvih odredaba, odabrati par takvih savjeta i mišljenja, jer se upravo u njima kriju i iz njih proističu one zabrane koje su kočile da se ne bi podigla keramička industrija ni u Madžarskoj jednako kao ni u Hrvatskoj, da ne bi dobila umjetničke oblike, da se ne bi razvila do najplemenitijeg stupnja: do proizvodnje porcelana.

Danas se još ne može ustanoviti ili možda to više nije moguće utvrditi, no sigurno je u Madžarskoj kao i u Hrvatskoj bio znatan broj takvih keramičara koji su bili osuđeni na nerad, premda bi njihove velike sposobnosti mogle ostvariti značajne umjetničke keramičke tvornice i osigurati njihovo djelovanje.

Stanovište vladara i vlade, koje je htjelo smatrati austrijskom kolonijom svako područje monarhije izvan Austrije, takvim je načinima osujećivalo i takvim sredstvima suzbijalo, u interesu bečke, austrijske carske tvornice porcelana i »zbog zaštite« prosperiteta holičke tvornice fajanse, sve one plemenite napore koji su nastojali da ostvare madžarsku ili hrvatsku tvorničku proizvodnju umjetničke keramike, a kadšto su dapače i o tome sanjarili, kako bi postigli da se u njihovoj zemlji udomaći porcelanska proizvodnja. Bečki dvorski krugovi svojim pljačkaškim nasiljima sprečavali su nekoliko desetljeća da se u Madžarskoj ili u Hrvatskoj osnuju i ustale tvornice umjetničke keramike, a u Madžarskoj su upravo pola stoljeća onemogućivali da uhvati korijena porcelanska industrija.

Bečka porcelanska roba mogla je bez carinskih ograda sve preplaviti, a da tome pripomognu, vlasti su razašiljale još različite posebne upute na sve strane kako bi se što bolje otpremali sanduci s bečkim porcelanom.

No premda su pokušavali svezati ruke svima, koji su htjeli drukčije raditi, ipak je bujica života, novo, što se probijalo i razvijalo, počelo lomiti ograde, kidati spone, labaviti strukturu dotadanje ekonomike. Holičkoj tvornici javljali su se takmaci u relativno malo decenija na sve mnogobrojnijim mjestima. Pod utjecajem toga raspravlja, odnosno prima na znanje skupština županije Abauj obavijest o odluci Namjesničkog vijeća od 31. srpnja 1787, da je »Njegovo Veličanstvo dozvolilo trgovačkoj kući Neyszl i drug na Rijeci u vezi s uređenjem tvornice posuđa od majolike (Majolika-Geschier Fabrik) na Rijeci jednake carinske pogodnosti, kakve je već izvoljelo dati tršćanskim tvornicama, koje nose imena Petar Lorinzi i Santini kao i Sinibaldi.«

Ta odredba Namjesničkog vijeća upućuje ujedno županiju Abauj, da to objavi u obliku obavijesti kako bi to svi primili na znanje, s tom dopunom, da će to posuđe biti označeno slovima P. C.

Rijeka je u to doba svoje promjenljive povijesti — pošto je od 1779. godine odvojena od Hrvatske — pripojena Madžarskoj kao zasebno tijelo. Ipak se ostvarenje te tvornice već izdvaja iz razvoja madžarske keramike, jer su njeno djelovanje i njena uloga sigurno poslužili kao primjer za obrazovanje nezavisne hrvatske keramike i mogli su potaći i pokrenuti takva nastojanja. Stoga možemo smatrati tu tvornicu pretečom hrvatskih domaćih keramičkih tvornica.

Pronalaskom kamenine nastala je revolucija u evropskoj keramičkoj proizvodnji. Ta nova keramička vrst prodire svojim valovima tako reći nezaustavljivo i na ona zabranjena područja, koja su bila tjeskobno čuvana monopolima i povlasticama. Holička tvornica bila je prisiljena da već od 1779. godine pokušava proizvoditi kameninu, a od 1786. morala je preći na opsežniju, stalnu produkciju kamenine, dok je fajansa istovremeno potisnuta u pozadinu. Tako su i druge tvornice u Madžarskoj pored fajanse postepeno prelazile na proizvodnju posuđa od kamenine, jer je to bila novost koja je osvajala. U posljednjem deceniju 18. stoljeća bilo je već takvo stanje da su u samom Budimu, osim povlaštene Kunyjeve tvornice — premda tek na kratko vrijeme — još tri tvornice pokušale proizvoditi kameninu.

Te devedesete godine kritične su i za samu bečku tvornicu porcelana, jer je u Češkoj inicijativom i povezanošću spretnih pokućaraca omogućeno da se ostvarila u vlastitoj domovini radionica za proizvodnju porcelana. Izbila je žestoka borba, no konačno se morala smiriti, a bečka tvornica je također morala podnositi »da se uvozom vrijednog rumburškog platna za češku porcelansku robu loše kvalitete — izvršavaju veoma važni i korisni zadaci«. Tako je, od sredine posljednjeg decenija 18. stoljeća, zbog tog ekonomskog argumenta i prednosti, bečka tvornica bila prisiljena na nagodbu i na diobu, pošto sad već osim nje i Česi proizvode porcelan.

Unatoč svemu tomu znali su i nadalje, nepromjenljivom silom prema Madžarskoj kao i prema Hrvatskoj i Slavoniji, dakle kao prema »kraljevstvu koje čini dio zemalja madžarske svete krune«, održavati načelo i praksu da obje te zemlje ostanu samo jednostran kupac robe bečke tvornice i da se nikako ne stanu natjecati s bečkim porcelanom.

Na području kamenine — premda su to nastojali postići — nisu više mogli održati onu krutost, koju su planirali prije pola stoljeća da zaštite pro-

đu proizvoda holičke tvornice. Dok su štošta pokušavali i planirali, probile su se Košice na čelo. U tom su gradu trgovci, željni da korisno upotrebe viškove svojih glavnica, složivši se s drugim građanima započeli sredinom 1801. godine proizvodnju kamenine i ta je tvornica ostala tako reći stalno na čelu u toku četiri desetljeća. Budući da Košice nisu našle u Hrvatskoj za te svoje proizvode ni trgovaca ni kupaca, važniji je postanak tvornice kamenine u Pápi koja je od 1802. godine nakon mnogih poteškoća sve više jačala i uspjela je plasirati dio svoje proizvodnje i u Hrvatskoj. Poslije proizvoda holičke carske tvornice, koja je djelovala na madžarskom tlu, osvajali su hrvatska tržišta proizvodi austrijskih tvornica kamenine. Njima su od početka XIX stoljeća stale konkurirati madžarske tvornice kamenine, koje su tada nicale brzo jedna za drugom i širile se na hrvatska tržišta. Istovremeno pritiče i preplavljuje roba s Rijeke, iz Trsta i prekomorska.

Pogledamo li početkom XIX stoljeća i po ostaloj Evropi, vidimo da je gotovo posvuda bila zapečaćena sudbina aristokratskim tvornicama fajanse, koje su nastale i razvile se na osnovi francuskog ukusa, mode i primjera, jer je gotovo potpunim nestankom aristokratskog svijeta, koji je bio likviđiran u Francuskoj revoluciji, nastala silna promjena na području keramike: nasuprot aristokratske fajanse stupa u prvi plan kamenina koja je zadovoljavala zahtjeve građanskih klasa i služila potrebama građanstva. Niču poput gljiva, razvijaju se i množe tvornice kamenine. Od tih su se izvanredno mnoge znale održati na životu, štoviše relativno mnoge. Stječući korist, napredovale su prema procvatu.

Poznato je da je u Hrvatskoj Franjo Voikffy bio jedan od prvih koji se borio da presadi u Hrvatsku proizvodnju umjetničke keramike, i rezultatima, što ih je stvarno postigao, upisao je svoje ime na trajan spomen povijesti hrvatskog umjetničkog obrta.

Kad je Marija Terezija 1763. uzdigla dvojicu braće Vojkovića* »k. k. Obersta« Žigmunda i »k. k. Oberstlieutenanta« Krstu na grofovsku čast, učinila je grofovima i njihovu djecu. Tako je stekao grofovsku čast i onaj Žigmundov sin Franjo, koji je kasnije, nakon četiri do pet desetljeća, svojim zaslužnim djelovanjem postigao slavu osnivača i ujedno ostvaritelja hrvatske proizvodnje kamenine.

Zaslužuje pažnju da su obojica Voikffyja što su postala grofovima, imali supruge Madžarice. Majka Franje Voikffyja, koji je osnovao krapinsku tvornicu, potomak je one stare kurijalske obitelji Malatinski iz liptovske županije, koja se razgranala od liptovske županije prema istoku sve do zemplinske i do satmarske županije a prema jugu do županija Vas i Zala, dakle do Hrvatske.

Istražujemo li povijest proizvodnje kamenine, treba da ukažemo i na to, da je grof Franjo Voikffy, koji je stvorio krapinsku tvornicu — po svojoj majci — bio u tako uskom srodstvu s obitelji Roth u Pongyeloku u županiji Gömör, da je naslijedio i dio njihova imetka. Valja imati na umu, naime, da je kapetan Ferenc Roth u Pongyeloku, u županiji koja se tada zvala Kis-Hont, uredio takvu tvornicu fine bijele fajanse, u kojoj su izrađivali dobre proizvode, slične holičkima. Ta je radionica još radila 1812. godine, no 1818. su pisali, da je »prestala već prije nekoliko godina«. Isti taj Ferenc Roth načinio je tvornicu fajanse i u Giraltu (Giratowce) u šaroškoj županiji, gdje se na njegovu posjedu našlo izvrsne sirovine. Spominje se njeno djelovanje 1786. godine.

Premda o tim tvornicama ne znamo tako reći ništa više, te iako samo slutimo da su naše fajanse, koje su označene slovima G i P, možda izrađene u tvornicama u Giralti i u Pongyeloku, ipak smo smatrali potrebnim da upozorimo i na njih, jer je moguće da su rodbinske veze Franje Voikffyja s Ferencom Rothom i njihovo međusobno osobno poznanstvo također bili jedan od uzroka, koji su potakli Voikffyja da se stao zanimati keramikom i da je upravo on osnovao krapinsku tvornicu.

To mu je moglo biti podstrekom u onom času, kad je Voikffy razmišljao i tražio načine kako da ekonomski što bolje iskoristi svoje šume, gdje se, dakle, radilo o pothvatu koji je po svom karakteru značio ulaganje velike glavnice. Njegov napredan duh pokazuje i svjedoči da je on bio veoma savremen kad se odlučio da ne proizvodi zapravo već zastarjelu aristokratsku fajansu, premda su mu pobudu mogli dati pothvati kapetana Rotha, nego je, spoznavši veliku promjenu nastalu u razvitku keramike i razumjevši duh svog vremena nastojao oko proizvodnje kamenine. Tako je udario temelje vlastitoj hrvatskoj proizvodnji kamenine i ostvario ju.

Pročitamo li prve retke cjenika koji je na dvije stranice dao odštampati prije 1815. godine direktor Voikffyjeve tvornice Karlo Jacoby, tada ćemo tek uistinu razumjeti, da su u Krapini sanjarili zapravo o nečem većem nego što je bila proizvodnja kamenine. Bečki porcelan je bio njihova prava ljubav i njihov umjetnički zahtjev. Bili su to obrazovani i kulturni keramičari, pa se njihova ambicija razvila toliko da je težila za proizvodnjom najsavršenije i najumjetničkije keramike. No, jednako kao u Madžarskoj, i u Hrvatskoj su osjećali okove bečkog kolonijalističkog pljačkanja, ni tu se nisu usuđivali uhvatiti u koštac s bečkim krugovima, pa su — protivno od Čeha — zastali i pomirili se s tim da poštivaju povlastice proizvodnje porcelana, te nisu slomili ograde. Nisu se usuđivali razviti do proizvodnje porcelana. Zato su se dali samo na izradu kamenine, a svoju ambiciju su za utjehu zadovoljili time, da su posuđe od kamenine oblikovali barem po uzorima bečkog porcelana.

* Oni su tada promijenili prezime u Voikffy (Opaska prevodioca).

II

Prema Oršiću je Voikffy osnovao krapinsku tvornicu 1801. godine.[3] To je, međutim, nepouzdano i još treba da se temeljito provjeri, jer neki znaci upućuju, da je tvornica nastala tek gotovo decenij kasnije. Namjesničko vijeće počelo se zanimati istom 1811. godine za krapinsko posuđe od kamenine i zatražilo je da mu se pošalju uzorci proizvoda.[4]

5. srpnja 1814. obratilo se Namjesničko vijeće svojom odredbom br. 17641 upravi varaždinske županije i zatražilo da ona izvjesti o stanju tvornice, koju je osnovao Franjo Voikffy, o broju radnika koji u njoj dnevno rade, o kvaliteti proizvoda i o godišnjoj uobičajenoj količini, koja dolazi u prodaju.

Županija je na temelju toga odredila na posebnoj sjednici održanoj 16. kolovoza, da se u Krapinu izašalje malo povjerenstvo, koje bi ustanovilo stanje. To povjerenstvo, izaslano 29. listopada, primio je u Krapini Karlo Jacoby, kao direktor određen od vlasnika tvornice, te je prije svega predao povjerenstvu napisan izvještaj o stanju krapinske tvornice, koji je izradio istog dana 29. listopada osobno grof Voikffy.[5] Prema tome zaposlen je 1 direktor, 1 glavni majstor (principalem Magistrum), 10 radnika (sodales) koji već rade ili će doskora biti angažirani, 3 radnika koji oslikavaju proizvode i 2 koji peku, 2 pomoćna radnika, 4 naučnika početnika, koji obrađuju zemlju, 1 lončar (figulum), 1 mlinar i 1 njegov pomoćnik te 1 kočijaš. Prema Voikffyjevom iskazu radilo je tada u tvornici 27 osoba.

Količinu proizvoda nije mogao točno označiti, jer je njihovom prodajom »započeto tek nedavno sklopljenim mirom«, to jest tek pošto je prestalo ratovanje s Napoleonom i nastao mir moglo se početi s unovčivanjem robe. »No očito je« — piše Voikffy — »da tvornica opskrbljuje svojim proizvodima najveći dio Hrvatske, susjedna madžarska i slavonska područja kao i pojedine dijelove Štajerske i Koruške.«

U pogledu kvaliteta posuđa poziva se na primjerke poslane Namjesničkom vijeću već 1811. godine, a koje je vijeće predalo Madžarskom narodnom muzeju, te su ondje smješteni. Tamo može svatko razabrati »i mnogi mogu posvjedočiti, da je to posuđe po ljepoti izrade i materijala kao i po svojoj unutarnjoj kvaliteti, i po sadržini, jednako svakoj dosadašnjoj kvaliteti, ako ju i ne nadmašuje«. Na temelju toga ukazuje, odnosno spominje u zaključku, da »zato posvema zaslužuje čast kraljevskog privilegija«.

Pošto je preuzelo Voikffyjev iskaz, povjerenstvo je pomno obišlo tvornicu, a svoja opažanja iznijelo je u svom izvještaju od 30. listopada, naslovljenom Varaždinskoj županiji.[6] Tu je zabilježilo »posebno i naročito« u pogledu broja radnika, da su našli u tvornici osim direktora Jacobyja samo 18 radnika, no »ipak prema obavještenjima spomenutog gospodina direktora može se pouzdano očekivati da će doći u tvornicu još 6 najamnih radnika i dvojica slikara, dakle ukupno 8 osoba, koje su stigle iz Njemačke i nalaze se blizu Krapine«. »Što se pak tiče količine proizvoda, koja se svake godine obično rasparčala, o tome navedena izjava gospodina grofa spominje, da je donekle spomena vrijedna prodaja proizvoda započela tek sada, nakon sklapanja mira, pa tako zbog toga nije moguće u tom pogledu ništa određeno utvrditi«. Budući da direktor tvornice nije pokazao nikakvu poslovnu knjigu iz koje bi mogli saznati uobičajenu godišnju količinu prodaje, »dakle ostaje na onome, što je već iskazao«. S obzirom na tu točku ne mogu na taj način ništa posebna izvijestiti, nego kao poznatu stvar samo to da »se proizvodi te tvornice često traže«. Javljaju i to, da se zbog veće udobnosti kupaca već neko vrijeme organiziraju trgovačka stovarišta u Zagrebu i u Varaždinu, kako im je saopćio direktor Jacoby. Prigodom svog pregleda u radionici tvornice zapazili su dosta veliku količinu izrađenih predmeta.

Kako je i Namjesničko vijeće upoznalo kvalitet proizvoda poslanih 1811. godine, drže da o tome oni ne bi imali više što izvijestiti. Da »do kraja izvrše« svoju misiju prilažu svom izvještaju »jedini dosadašnji« cjenik proizvoda.[7]

Na temelju svega toga Varaždinska županija je u svom odgovoru od 23. siječnja 1815, prekoračujući uputu koju je dobila 4. srpnja 1814. od Namjesničkog vijeća, prema odluci županijske skupštine održane u studenom i prosincu 1814, »u stvari krapinske tvornice kamenine, koju je osnovao grof Franjo Voikffy, ponizno podnijela molbu, da bi spomenutom grofu bio milostivo podijeljen kraljevski privilegij te moli da bi se to izvoljelo milostivo razmotriti.«

Svoju molbu naslovljuju ovako:

»Najmilostiviji carski i kraljevski nasljedni vojvodo, austrijski nadvojvodo i zemaljski palatine! Gospodine, Gospodine, milostivi, dobrostivi, poštovanja dostojni Gospodine!«

Koristeći dostavu priloženog izvještaja, koji je prije pola godine zatražilo Namjesničko vijeće,

[3] *Adam Oršić: Rod Oršića.* Zagreb, 1934.

[4] Proizvode su kasnije poslali Madžarskom narodnom muzeju, gdje su neko vrijeme bili i izloženi. Tih spomenika međutim sada više nema. Izvještaji i spisi u vezi s tom pošiljkom također nisu dosada pronađeni. Vjerojatno su propali u požaru, koji je harao krajem 2. svjetskog rata u Zemaljskom arhivu u Budimpešti, zajedno s arhivom Madž. narodnog muzeja, koji je tu bio pohranjen.

[5] Taj »Status Fabricae Fictiliae Krapinensis« nalazi se u Zemaljskom arhivu u Budimpešti među spisima Namjesničkog vijeća pod oznakom »Dep. Comm. 1815. Fons 18. Pos. 4«

[6] U budimpeštanskom Zemaljskom arhivu u svežnju spisa Namjesničkog vijeća, citiranom u vezi s Voikffyjevim iskazom.

[7] Taj prvi cjenik krapinske tvornice poslala je zatim Varaždinska županija Namjesničkom vijeću.

mole palatina i Namjesničko vijeće, da bi krapinsku tvornicu, koja je od velike važnosti ne samo za Hrvatsku nego i za njoj susjedne madžarske krajeve kao i za Koruško i Štajersku, učinio dionikom milostivih povlastica, to jest da bi joj podijelio privilegij.

Uprava Varaždinske županije dobila je neočekivano brzo odgovor na svoju molbu. Već 31. siječnja 1815. razmotrilo je Namjesničko vijeće pitanje krapinske tvornice. Smatralo je da »može biti govora« o tome da bi se dalo tvornici pogodnost privilegija, koji kraljevske odredbe običavaju dati onima, koji su zaslužni za trgovinu. Stoga poziva upravu županije da — osim izvještaja sastavljenog u studenom prošle godine — podnese još prije konačne odluke Namjesničkog vijeća opširniji prikaz iz kojeg bi se vidjela količina krapinskih proizvoda koji godišnje dolaze u prodaju.[8]

---

[8] U arhivalijama Namjesničkog vijeća u budimpeštanskom Zemaljskom arhivu među spisima iz 1814—1815, koji se odnose na krapinsku tvornicu. Cjenik proizvoda krapinske tvornice nađen je također u spisu trgovinskog odjela iz 1815. godine označenom Fons 18. Pos. 4. — Iz izvještaja posebnog povjerenstva Varaždinske županije, koje je bilo izaslano u Krapinu krajem 1814, znamo da je to bio do tada jedini cjenik te tvornice, pa je prema tome najstariji, to jest prvi koji je bio izdan.

Tekst štampan s obje strane papira veličine arka nabraja niz posuđa, koje je tada tvornica izrađivala već za stalnu prodaju. Na prvoj stranici je pojedinačno navedeno bijelo posuđe izvedeno na način bečkog porcelana i inače modernog oblika, a na stražnjoj strani proizvodi urešeni modrom slikarijom. Označene su i njihove cijene. Tekst cjenika objavljujemo s napomenom da je uz cijene bijelog posuđa u zagradama označena cijena modro oslikanih proizvoda, da ne bismo ponovo nabrajali iste nazive.

PREIS — COURANT

Der hochgräflich Franz Voykfyschen Krapinaer englischen Steingut Fabrique in Croatien, über nach Wiener Porcellain und anderen moderne Form verfertigte weisze Geschier-Waaren, nach einzelnen Stücken und ganzen Tafel-Servicen berechnet.

Tiefe Suppen-Teller	13 kr	(modro oslikan 21)
Speise detto	12 „	(20)
Kleine Früchten detto	10 „	
Durchgebrochene		
Von Nro 1	1 fl	(1 fl 25 kr)
detto 2	40 kr	(45)
Confect detto	24 „	

Runde und ovale Suppentopf mit Untersatzel.

Von Nro 1	4 fl	
detto 2	3 „	
detto 3	2 „	
detto 4	1 fl 30 kr	

Runde glatte Suppentöpfe.

Von Nro 1	3 fl 30 kr	(4 fl 30)
detto 2	2 „ 30 „	(3 „ 30)
detto 3	2 „	(2 „ 20)
detto 4	1 „ 30 „	(2 „)
detto 5	1 „	(1 „ 30)

Puntschtöpfe.

Von Nro 1	2 fl	
detto 2	1 „ 40 kr	
detto 3	1 „ 20 „	

Runde und ovale Schüssel.

Von Nro 1	45 kr	(1 fl)
detto 2	35 „	(45 kr)
detto 3	25 „	(35)
detto 4	12 „	(25)

Runde verdecte Schüssel.

Von Nro 1	2 fl	
detto 2	1 „ 30 kr	
detto 3	1 „ 15 „	

Tiefe Salatiere.

Von Nro 1	50 kr	(1 fl)
detto 2	40 „	(45)
detto 3	25 „	(35)
detto 4	20 „	(25)

Drey 4 eckige Schüssel.

	45 kr	(45)

Gemeine Suppenschüssel.

Von Nro 1	1 fl	
detto 2	50 kr	
detto 3	40 „	

Suppenschalen mit Deckel und Handhaben.

Von Nro 1	45 kr
detto 2	40 „
detto 3	35 „
detto 4	30 „

Ohne Deckel detto.

Von Nro 1	30 kr
detto 2	25 „
detto 3	20 „
detto 4	15 „
detto 5	12 „

Runde Castrollen mit Deckel und Hand-Haben.

Von Nro 1	2 fl	(2 fl 30)
detto 2	1 „ 50 kr	(2 „)
detto 3	1 „ 30 „	(1 „ 50)
detto 4	1 „ 20 „	(1 „ 40)
detto 5	1 „	(1 „ 20)

Ovale Sauciere. Zajedno s podloškom:

Von Nro 1	45 kr	(1 fl)
detto 2	40 „	(40 kr)
detto 3	40 „	(35 „)

Untersatz Platte.

Von Nro 1	25 kr
detto 2	15 „
detto 3	12 „

Runde Sauciers mit Deckel.

Von Nro 1	50 kr	
detto 2	4 „	(broj 2 manjka)
detto 3	35 „	

Untersatz Platte.

Von Nro 1	12 kr
detto 2	10 „
detto 3	8 „

Menageschalen.

Für 6 Person	5 fl
2 detto	4 „
1 detto	3 „

Kaffeekanne ohne Füssel.

Von Nro 1	1 fl	(1 fl 10 kr)
detto 2	55 kr	(1 „)
detto 3	50 „	(55)
detto 4	45 „	(50)
detto 5	40 „	(45)
detto 6	35 „	(40)
detto 7	30 „	(35)
detto 8	25 „	(30)

Milchkanne ohne Füssel, nach dem Verhältniss der Kaffeekanne.

Von Nro 1	1 fl	(1 fl)
detto 2	55 kr	(55 kr)
detto 3	50 „	(50)
detto 4	45 „	(45)
detto 5	40 „	(40)
detto 6	35 „	(35)
detto 7	30 „	(30)
detto 8	25 „	(25)

Milchrein mit Stiel, Deckel und Handhaben.

Von Nro 1	1 fl 10 kr	(1 fl 30)
detto 2	1 „	(1 „)
detto 3	50 „	(45)

Theekanne

Von Nro 1	1 fl	(1 fl 20)
detto 2	50 kr	(1 „)
detto 3	45 „	(50)

Zuckerdose ohne Füssel.

Von Nro 1	40 kr	(50)
detto 2	30 „	(40)
detto 3	25 „	(30)

Kaffeetatze.

Von Nro 1	1 fl	(1 fl 20)
detto 2	40 kr	(1 „)
detto 3	35 „	(40 kr)
detto 4	30 „	

Kaffeeschale mit Untersatz.

Ord.	12 kr	(20)
Mit ord. Habel	14 „	(22)
Moderne mit detto	16 „	(24)

Chiocoladebecherl mit Untersatz.

Von Nro 1	15 kr	(24)
Consomebecherl	30 „	(36)
Canteretischalen mit Untersatz	17 „	(24)

Sänffäschen mit Löffel.

Von Nro 1	35 kr	(40)
detto 2	30 „	(35)

Durchgebrochene Confectkörbel mit Handhaben und Untersatz.

Von Nro 1	3 fl	(3 fl 30)
detto 2	1 „ 20 kr	(1 „ 50)

Lavoir Kanne, ovale und runde mit Untersatz.

Von Nro 1	2 fl 45 kr	(3 fl 30)
detto 2	1 „ 45 „	(2 „)
Tafelleuchter	40 „	

Salzfassel.

Dreyflache	30 kr	(36)
Mit Figur detto	40 „	(45)
Durchbrochene detto	40 „	(45)
Sauciers Löfel	12 „	
Eyerbecher	14 „	(17)
Farbenmuschel mit Deckel	17 „	

Kanzley Schreibzeug.

Von Nro 1	2 fl 30 kr	(3 fl)
detto 2	2 „	(2 „ 30)
detto 3	1 „	(2 „)

Weihbrunnkessel.

Von Nro 1	40 kr
detto 2	30 „

Barbier-Schüssel.

Von Nro 1	40 kr
detto 2	35 „
Augenbecherl	12 „
Nachtzeug	5 fl
Nachtlicht mit der Suppenschale	5 „

Blumentöpfe.

Von Nro 1	1 fl	
detto 2	50 kr	
detto 3	40 „	
detto 4	35 „	

Untersatz Platte.

Von Nro 1	15 kr	
detto 2	12 „	
detto 3	10 „	

Tafel-Service auf 6 Personen.

6	Suppen-Teller	1 fl 18 kr	(2 fl 6 kr)
30	Speis detto	6 „	(10 fl)
1	Glatter runde Supentopf Nro 2 mit Untersatz Nro 2	2 „ 30 „	(3 fl 30 kr)
6	runde Schüssel Nro 3	2 „ 30 „	(3 „ 30 „)
4	runde Schüssel Nro 1	3 „	(4 fl)
6	ovale detto 4	1 „ 12 „	(2 fl 30 kr)
6	detto detto 3	2 „ 30 „	(3 „ 30 „)
	detto detto 1	3 „	(4 fl)
2	Salatiers 3	50 „	(1 fl 10 kr)
2	ovale Sauciers mit Untersatz beyde von Nro 3	1 „ 24 „	(1 „ 30 „)
1	dreyfaches Salzfassel	30 „	(36)
	Summa	24 fl 44 kg	(36 fl 22 kr)

Tafel-Service auf 12 Personen.

12	Suppen Teller	2 fl 36 kr	(4 fl 12 kr)
60	Speis detto	12 „	(20 fl)
2	glatte runde Suppentöpf Nro 2 mit Untersatz Nro 2	5 „	(7 „)
2	detto 3	4 „	(4 fl 40 kr)
8	runde Schüssel 3	3 „ 20 kr	(6 fl)
6	detto detto 1	4 „ 30 „	(6 fl)
12	ovale detto 4	2 „ 24 „	(5 fl)
8	detto detto 1	4 „ 40 „	(6 fl)
4	detto 3	3 „	(4 fl)
2	ovale Sauciers Nr. 2 mit Untersatz, Nro 2	1 „ 56 „	(1 fl 50)
4	Salatiers 2	2 „ 40 „	(3 fl)
	detto 3	50 „	(1 fl 10)
23	fache Salzfassel	1 „	(1 fl 12)
	Summa	47 fl 56 kr	(70 fl 4 kr)

Tafel-Service auf 24 Personen.		
24 Suppen-Teller	5 fl 12 kr	(8 fl 24)
120 Speis detto	24 „	(40 fl)
24 kleine Früchten-Teller	4 „	
4 glatte runde Suppentöpf Nro 1 mit Untersatz	14 „	(18 fl)
12 runde Schüssel Nro 3	5 „	(7 fl)
12 detto	7 „	(9 fl)
8 detto	6 „	(8 fl)
24 ovale Schüssel von Nro 4	4 „ 48 „	(10 fl)
12 detto 3	5 „	(7 fl)
9 detto 2	4 „ 4 „	(6 fl)
8 detto 1	6 „	(8 fl)
4 Cassarole von Nro 1	8 fl	(10 fl)
4 detto 2	7 „ 20 kr	(8 fl)
4 ovale Sauciers Nro 1 mit Untersatz	4 „ 40 „	(5 fl 40)
4 Salatiers Nro 1	3 „ 20 „	(4 fl)
6 detto 2	4 „	(4 fl 30)
6 detto 3	2 „ 30 „	(3 fl 30)
12 Confect-Teller	4 „ 48 „	(9 fl)
4 Früchten-Körbel Nro 1 mit Untersatz	12 „	(14 fl)
4 3fache Salzfassel	2 „	(2 fl 24)
Summa	134 fl 18 kr	(194 fl 8 kr)

Carl Jacoby
Directeur

Nakon tih događaja šute naši izvori o tvornici deset godina. Tek 1825. opet ju spominju u vezi sa zemaljskim iskazom tvornica, pa navode da je krapinska »Steingut Fabrik« u dobrom stanju.[9]

Nekako u to vrijeme došlo je do promjene u vodstvu tvornice. To se moglo zbiti, kako se čini, 1826. godine, jer je novi zakupnik, davajući podatke 1842. godine, izvijestio da ima krapinsku tvornicu u zakupu već 16 godina.

9. studenoga 1829. i slijedećih dana izradila je Varaždinska županija izvještaj Namjesničkom vijeću o tvornicama na području županije, te je tu navela da postoji samo jedna tvornica kamenine i to krapinska, a naslov joj je »Gemein weisz glasirte Thonerde Fabrick«. Nacrtali su i znak upotrebljavan na proizvodima, koji je, prema tome, u izduženom ovalnom polju: K r a p i n a. U Namjesničkom vijeću napisali su u rubrici sadržaja tog izvještaja olovkom: »Krapinska tvornica običnog bijelo ocaklenog glinenog posuđa«.[10]

1842. ponovo su u čitavoj zemlji popisivali tvornice. S tim u vezi sastavio je izvještaj o krapinskoj tvornici Josip Lellis, rukovodilac zagrebačke keramičke tvornice (Gremialis Vasorum Testaceorum Fabricans).

U tom spisu, koji je datiran 11. listopada u Zagrebu, piše on »slavnoj gospodi« (Domini Gloriossimi) Varaždinske županije, da iznosi kao zakupnik tvornice njene značajke i okolnosti u vezi sa njenim znakovima.

Njegovi su proizvodi bijelo zemljano posuđe (Alba Testacea). Tvornica je zapravo vlasništvo grofice Ludovike Sermage, a on ima tvornicu u zakupu 16 godina. Posuđe se izrađuje od takve jednostavne gline, kakvu lončari upotrebljavaju za svoje proizvode, ali krapinsko tvorničko posuđe oblikuje se nešto ljepše nego što se radi jednostavno lončarsko suđe za potrebe nižeg puka.

Na proizvodima se vidi upečen zrak »Krapina«, onako kako ga upotrebljavaju na servisima (garniturama) već od početka ove tvornice. Tvornicu drži u prosječno dobrom stanju, kako je to opće poznato.

Svoj izvještaj završio je ovim riječima: »Pored ovog mog poniznog izvještaja ostajem usrdno obavezan Visokoj i Uglednoj Županiji zbog njenog milostivog i moćnog zauzimanja, s dubokim poštovanjem i odanošću vječno zahvalan Ugledne Županije ponizni sluga«.[11]

U nizu madžarskih priloga, koji se odnose na hrvatsku proizvodnju kamenine, najznačajniji je članak objavljen u časopisu Obrtnog društva zvanom »Hetilap« (Tjednik). Taj »časopis enciklopedijskog sadržaja s osobitim obzirom na gospodarstvo, umjetnički obrt i trgovinu« izlazio je pod uredništvom Eleka Fényesa, no svuda su ga zvali tjednikom Lajosa Kossutha. 10. prosinca 1847. objavljen je u 203. broju na stupcima 1585. i 1586. madžarskim jezikom pisan članak samog Josipa Lellisa, rukovodioca tvornice, pod naslovom »Krapinska tvornica bijele kamenine«. U tom je članku Lellis, prekoračujući okvire označene teme, zapravo prikazao stanje hrvatske proizvodnje kamenine, njene nevolje, zapreke i teškoće. Značenje i pouzdanost tog dokumenta povećava činjenica, da nam tu iznosi svoje brige onaj, koji se bori za svoje vlastito, koji radi, proizvodi i trudi se da održi i unaprijedi hrvatsku proizvodnju kamenine.

Pomoću tog članka, snagom tiskanih slova, možemo osobno intervjuirati tog zaslužnog radnika hrvatske proizvodnje kamenine, koji je iščezao u prošlost. Tako nam on sam najneposrednije govori o svom radu, koji mu je toliko srcu prirastao, kao i o svojim žalbama.

U svom članku piše slijedeće:

»Zakupnik krapinske tvornice bijele kamenine je Josip Lellis, a umjetnički rukovodilac Petar Rexichich. Ima osim toga vlastitu tvornicu bijele kamenine u Zagrebu.

Obje tvornice zaposluju godišnje 12 tvorničkih radnika i povremeno 12 nadničara te 1 stolara za izradu sanduka. Osnovna i poslovna glavnica je 14.000 pft. Prema prodajnoj potrebi je godišnja proizvodnja obih tvornica oko 13—14.000 komada posuđa od bijele kamenine veoma niske cijene. Si-

[9] Zemaljski arhiv u Budimpešti, među spisima Namjesničkog vijeća: Dep. Comm. 1825. Fons 18. Pos. Ad 28.

[10] Zemaljski arhiv u Budimpešti. Spisi Namjesničkog vijeća. Dep. Commerciale Anno 1829. Fons 18. Pos. 126.

[11] Zemaljski arhiv u Budimpešti. Spisi Namjesničkog vijeća. Dep. Commerciale Anno 1842. Fons 18. Pos 127.

rovine tvornica nabavlja u Hrvatskoj, Koruškoj i Češkoj. Svoje proizvode tvornica prodaje ponajviše u Hrvatskoj, Koruškoj, Slovačkoj i Banatu te nešto malo u Madžarskoj.

Što proizvodi ne mogu polučiti višu cijenu, razlogom su pomanjkanje dobrih cesta, novca i vjeresije, a općenito veoma otežava obrt visoka njemačka izvozna carina; zatim okolnost, da se dobri, spretni radnici mogu dobiti samo za veliku plaću, jer im je dobar postupak mnogo bolje osiguran u Njemačkoj nego pod madžarskom krunom.

Posao, međutim, osobito ovisi o marljivom i radinom vlasniku tvornice.

Glavna zapreka obrtu u Madžarskoj i Hrvatskoj je aviticitet.[11a] Dok se plemićka imanja nikako ne mogu prodavati, dotle će teško procvasti tvornička proizvodnja.

Ako ne dođe u tom pogledu do zakonskih uredaba, treba da prestanu povremena obrtna udruženja.«

III

Među spomenicima, što se sada čuvaju u Madžarskoj, svega su četiri komada koje možemo povezati s krapinskom starom proizvodnjom kamenine. Od tih su tri dospjela u budimpeštanski Muzej za umjetnički obrt (Iparmüvészeti Muzeum) 1884. godine kupnjom od Józsefa Wolfa:

1) Najviše valja istaći *pladanj* od kamenine, izrađen od finog materijala »porzellanartig«. Ocaklen je žućkasto-bijelo. Oblik mu je izduljeno osmerouglat. Obod je koso uzdignut, a dvije ručice imaju oblik smotanih akantusovih listova s dugim rebrima.

Rub pladnja je pozlaćen. Na obodu je među travom cvijeće (zeleno, purpurno-crveno, zlatno). U širokom okvirnom pojasu izvedene su na ružičastoj pozadini tehnikom izostavljanja (kihagyott, ausgespart) cvijetne vitice s četiri medaljona slikana grisaille načinom. Motivi tih medaljona su od lijeva na desno: Pan sa sviralom. Gore dva putta s muzičkim instrumentima, a jedan od tih putta drži uzdignut vijenac. Desno Eskulap naslonjen na žrtvenik. Dolje se dva putta bave slikarstvom i skulpturom.

U sredini pladnja na bijelom polju, koje je izostavljeno na zelenoj pozadini, u ovalnom medaljonu izveden je antikni prizor grisaille načinom. Značenje tog prizora, uzeta iz Ezopove priče, razjašnjeno je natpisom sastavljenim pogrešnom latinštinom: Hic Rhodus hic saltus. U prenesenom smislu[11b] znači to: Sad pokaži što znaš. I nehotice pomišljamo pri tom: Gle, Voikffy su htjeli tim djelom posvjedočiti kakve su mogućnosti njihove tvornice, što ona već može proizvesti.

Motiv trave i ornamenti akantusa slikani su rukom, dok su putti i prizor Hic Rhodus litografije.

Na dnu se vidi dvostruka oznaka: 1. utisnut monogram SP i 2. zlatnom bojom ispisano C r a p i n a.

2) *Šalica* okrugla dna, klasicističkog stila, također »porzellanartig« kamenina. Njen gornji dio oslikan je nizom lukova na crveno-smeđoj pozadini, a isti motiv je i na rubu dubokog tanjura. Šalica je žućkasto-bijelo ocaklena. Na dnu šalice kao i na dnu tanjira na zlatno obojenoj pačetvorini oblika opeke napisano je istom crveno-smeđom bojom ime mjesta proizvodnje: Krapina.

3) *Vrč.* Također »porzellanartig« kamenina u klasicističkom stilu. Na gornjem dijelu trupa cizeliran je zlatan pojas s lovorovim vijencem, a ispod njega zlatna girlanda. Na podnožju i na vratu na crveno-smeđoj pozadini niz uskih dugih listova spuštenih s lukova, koji se međusobno presijecaju.

Nema znaka proizvodnje ni ikakve druge oznake, no prema naprijed opisanoj šalici proizvod je iste tvornice. Kad je kupljen 1884. godine, prodao je istovremeno Jozsef Wolf muzeju još jedan takav vrč, koji je bio veoma srodan ovome. Taj je nestao bez traga, a spomen na nj sačuvala je u inventarnoj knjizi Muzeja za umjetnički obrt (Iparmüvészeti Muzeum) slijedeća zabilješka:

Podnožje okruglo, trup ovalan, vrat mosurast sa širokim izljevom. Visoka, zaobljena ručka. Na podnožju lisnate i cvjetne girlande izvedene zlatnom bojom, na ružičastoj pozadini crveno-smeđom bojom i na zlatnoj pozadini načinom izostavljanja. Na trupu i na vratu u zlatno obrubljenom ružičastom pojasu između crno-bijelih lisnatih ukrasa u izdubljenom osmorouglatom medaljonu amoretti i prizori žrtvovanja (grisaille); na vratu istim bojama izvedena dva amoretta, koji se cjelivaju, a noge im završavaju spiralnim viticama. Na dnu utisnuto: »S«.

4) Četvrti komad Muzeja za umjetnički obrt nije više izveden na način porcelana, nije »porzellanartig«. Pokazuje stil 40-tih godina, koji je prerastao klasicizam i u kome već ima neobaroka. Taj blago *šestorolisni duboki tanjir* bio je neko vrijeme u čuvenoj keramičkoj zbirci profesora Tehničkog fakulteta Vince Warthe, a prije nekoliko godina dospio je na svoje sadašnje mjesto. Žućkasto-koštane je boje, blistavo sjajne cakline, elegantna, lijepa oblika, malo užlijebljena ruba. Na dnu je ispod cakline utisnut znak $\text{CRA}^{3}_{\text{A}}\text{PINA}$. Sudeći po broju 3 pripadao je seriji najvećih tanjira koje su tamo proizvodili. Bar je u madžarskim tvornicama nastao običaj da su normalnu veličinu označivali s 2, mala s 1, a 3 je dobivao tanjir najvećeg promjera. Vjerojatno je taj običaj prešao i u hrvatske tvornice kamenine.

[11a] Aviticitet je staro pravo nepromjenljivog obiteljskog posjeda u Ugarskoj po kojem su dobra mogla biti prodana samo u obliku zakupa. Ukinuto 1853. godine. (Op. prev.)

[11b] Ezopova priča govori o mladiću, koji se hvastao da je na otoku Rodu učinio izvanredno velik skok. Prisutni ga pozvaše riječima: »Tu je Rod, tu skoči!« (Hic Rhodus, hic salta!) da taj podvig pred njima pokaže. (Op. prev.)

Nekadašnju zbirku Wartha, dok je još bila u Tehničkom fakultetu, resio je i jedan servis za kavu, pozlaćen, urešen umjetničkim minijaturnim slikarijama, a označen na dnu utisnutim slovom B i kraj toga zlatom ispisanim imenom Krasina. Taj servis dospio je u zbirku Wartha iz tehnološke zbirke, koja je nekoć bila uređena u Narodnom muzeju (budimpeštanskom Nemzeti Muzeumu).[12]

Prema tome bio je to vjerojatno jedan od onih uzoraka, koje je još sam grof Ferenc Voikffy poslao 1811. godine Namjesničkom vijeću, a odanle su ih zatim proslijedili u Madžarski narodni muzej.

Kako se vidi, neki od tih spomenika, sačuvanih u Madžarskoj, uvršteni su među proizvode krapinske tvornice kamenine bez potpune sigurnosti. Zasada je neshvatljivo zašto se na šalici okrugla dna oznaka Krapina pretvorila u Krasina. Dva vrča uvrštena su među spomenike ove skupine samo na osnovi dvojbenih stilsko-kritičkih, ornamentalnih, pikturalnih srodnosti.

Uzalud bismo pokušavali — iz takve udaljenosti — da se upuštamo u dalje rješavanje tih problema. To se može postići samo onakvim zanosnim radom, kakav sada razvijaju u svojoj domovini istraživači, koji se bave otkrivanjem povijesti hrvatske karamike. Razmrsivanje i istraživanje povijesti hrvatske kamenine ne može se vršiti izolirano, samo u sebi. Treba obratiti pažnju ne samo na stare tvornice u Rijeci i u Trstu nego i na bivše štajerske radionice, na bečke i na češke veze, a valja uzeti u obzir i podatke iz madžarskih izvora. Koristeći njih i povezujući ih s ostalima moguće je unaprijediti istraživanja na ovom području.

[12] U drugom svesku djela »Az iparmüvészet Könyve« (Budapest, 1905), koje je izišlo pod uredništvom Györgya Ratha, u dijelu o keramici, koji je napisao Vince Wartha pod naslovom »Az Agyagmüvesség«, na str. 613.

Neobično je da o tvornici kamenine u Varaždinu, na desnoj obali Drave, nije do sada pronađen u madžarskim arhivima nikakav stari izvještaj ili zapis, premda tamošnju tvornicu spominju 1822. i 1829. godine stručne knjige iz onoga doba.[13]

O početku djelatnosti tvornice kamenine u Novoj Vesi (Nova Villa) kraj Zagreba, koja tada još nije bila spojena u jedno s glavnim gradom Hrvatske, javila je Zagrebačka županija u svom izvještaju Namjesničkom vijeću 15. studenoga 1830. da je liječnik (medicus) Krieger nedavno načinio »Matheriae Testaceae Subtiliorise« dakle »vulgo Steingut Fabrik«.[14]

Madžarske veće tvornice kamenine pokušavale su tako reći stalno da uzmognu svoje proizvode prodavati i na hrvatskim tržištima. Od 1801. godine dobila je tvornica u Košicama neki djelokrug u Hrvatskoj, no kasnije je bila s tog područja polako istisnuta uslijed prodora djelatnosti tvornice u Papi. Upravo zbog toga iznenađuje bilješka Jánosa Auguszta, bivšeg gradonačelnika Köszega, napisana u travnju 1924. godine, da je u arhivu Köszega istražujući povijest prve polovine XIX stoljeća našao podatke o bijeloj ocaklenoj robi iz Köszega, odnosno o proizvodima majstora koji su radili kameninu, i da su ti proizvodi, o kojima inače nema znatnijih tragova u madžarskoj proizvodnji kamenine, također dospijevali na sajmove u Zagrebu i Varaždinu. Tu se to posuđe izrađeno u Köszegu ne samo kupovalo, nego se ono toliko svidjelo građanstvu i pripadnicima otmjenih staleža da su ga upravo razgrabili.

(Preveo s madžarskog Ivan Bach)

[13] *Stephan Kees,* Darstellung des Fabriks und Gewerbewesens im österreichischen Kaiserstaate. Wien, 1812 g.

Johann Csaplovics, Gemälde von Ungern. Pesth, 1829, II svezak, 71. 1.

[14] Zemaljski arhiv. Spisi Namjesničkog vijeća. 1831. Dep. Commerciale. Fons. 18. Pos. 8.

ZUSAMMENFASSUNG

BEITRÄGE AUS UNGARN FÜR DIE GESCHICHTE DER STEINGUTERZEUGUNG IN KROATIEN

Dr Alexander Mihalik, Vizegeneraldirektor des Ungarischen Historischen Nationalmuseums in Budapest, bearbeitet im obigen Artikel ungarische Archivalien und Zeitungsartikel, welche sich auf Majolika-Fabrik in Rijeka (Fiume, Privileg um 1787) und auf Steingut-Fabriken in Krapina (1801 oder etwas später gegründet), Varaždin (1822 und 1829 erwähnt) und Zagreb (Nova Ves, Nova Villa, 1830 erwähnt) beziehen. Weiter gelangen auch einige im Kunstgewerbe museum zu Budapest aufbewahrten Steinguterzeugnisse zur Veröffentlichung, welche aufgemahlte oder eingedruckte Bezeichungen Crapina oder Krasina (sic!) tragen, und einige unbezeichneten Stücke, die aus stilkritischen Gründen mit erwähnten bezeichneten Stücken in Zusammenhang gebracht werden können.

ANKA BULAT-SIMIĆ

KAROLINA MIHANOVIĆ
(1847—1895)

REPRODUKCIJE TB. XXXIV i XXXV

Problem žene slikarice u XIX stoljeću tek je dodirnut u našoj historiji umjetnosti. Obraćena je pažnja na nekoliko izuzetnih pojava, napisana je jedna monografija i na tome je i ostalo.[1] Vrijeme u stalnome odmicanju nanosi zaborav, briše sjećanja. Slike nestaju negdje zaboravljene, a negdje nemarom uništene. Izvorni dokumenti propadaju, usmena se predaja gasi i vremenom izobličuje, pa se umjetnički inventar naše nedavne prošlosti sve teže može rekonstruirati.

Nekoliko žena iz hrvatskih obitelji prošlog stoljeća posvetilo je slikarstvu dio svoga vremena, a i života. Vrijedno je da se ti napori i pokušaji prouče i osvijetle. Rezultati neće biti ni veliki niti senzacionalni u relacijama jedne Berthe Morisson ili Suzanne Valadon, no bit će to plodovi koji su dozrijevali u podneblju naših prilika kada ni u slikarstvu nisu bile jasno povučene granice između umjetnosti i diletantizma.

U krugu tih naših slikarica izrazita je pojava Karoline Mihanović. Tko je zapravo Karolina Mihanović? Što nam je od nje preostalo?

»Autoportret« iz Moderne galerije Jugoslavenske akademije jedino je djelo koje nas povezuje uz njezino ime. Autoportret je u slikarstvu ono što je autobiografija u literaturi — ogledalo u kome umjetnik gleda sebe a i daje sebe. Tako smo zamišljali da je u vlažnom svjetlucavom pogledu *»Autoportreta«* sagorijevala senzibilnost Karoline Mihanović. Taj portret slikan ne samo zahvaljujući talentu već i stanovitom dobrom poznavanju zanata nije mogao biti usamljena pojava. Moralo je dosta toga prethoditi, a i slijediti iza toga.

Emil Laszowski zabilježio je 1925. godine nekoliko njezinih radova[2], no gdje li se danas nalaze? Podaci? Ono malo što je o njoj objavljeno vrlo je oskudno iako se uvijek isticala njezina darovitost[3]. Činilo se da su sva traganja uzaludna dok jedan susret nije pomogao da se unese malo više svijetla o ličnosti Karoline Mihanović. Zahvaljujući dr. Zdenki Marković, pružila mi se mogućnost izravnog kontakta s nećakinjom Karoline Mihanović, a sestrom Roberta Frangeša, gospođom *Elvirom Pössl* koja živi u Beču.[4] Tim putem dobila sam autentične i dragocjene podatke.

Ti prvi autentični podaci donijeli su izvjesno razočaranje jer — sudeći po njima — »Autoportret« Karoline Mihanović ne predstavlja našu slikaricu već njezinu sestru *Sidoniju*. Kao potvrdu tome gđa Elvira Pössl uklopila je dvije fotografije iz obiteljskog albuma. Na poleđini fotografije snimljene 1867. godine u Budimpešti, koja predstavlja Karolinu Mihanović, napisana je vlastoručno posveta sestri Isabelli Frangeš. Posveta je datirana 4. II 1867. godine.[5]

Na poleđini druge fotografije snimljene u Beču zapisano je Sidonia Göpp, geb. Mihanović (1843—1878). Evo prijevoda odlomka iz popratnog pisma: »Slika koja se nalazi u Zagrebu, u Galeriji, ne predstavlja Lini već njezinu stariju sestru Sidi udatu za poručnika Göppa.«[6] Zatim dalje: »... uporedite fotografije s portretom. Lini ima usko i nježno lice, gracilan stas, sve na njoj upućuje na duboku osjećajnost. Molim, uporedite fotografiju njezine

---

[1] Jedino je monografski obrađena Slava Raškaj *(Matko Peić)*, no ona zapravo prelazi u XX stoljeće te pripada slikarskom krugu koji djeluje na prijelomu stoljeća.

[2] *E. Laszowski:* Dragica Mihanović, »Znameniti i zaslužni Hrvati«, Zagreb, 1925, str. 188.

[3] *LJ. Babić:* Umjetnost kod Hrvata, Zagreb, 1943, str. 40—41. i »Jutarnji list« od 25. III 1943: »Sto godina hrvatske umjetnosti u Jugoslavenskoj akademiji, 1934.«

[4] Ovom prilikom izražavam osobitu zahvalnost dr. Zdenki Marković i gđi Elviri Pössl-Frangeš.

[5] Na poleđini fotografije zapisana je posveta finim, elegantnim rukopisom: »Meiner lieben Schwester Isabella Frangeš von ihrer zärtlichen Schwester Lini 4/2 867.«

[6] Iz pisma *E. Pössl* od 22. V 1957: »Das Bild welches in Zagreb in der Galerie hängt, ist nich Lini, sondern ihre älteste Schwester Sidi, verheiratet mit Lieutenant Göpp.«

sestre . . .«[7] Dodati ću još jednu fotografiju Karoline iz starog albuma graničarske oficirske obitelji Draženovića. I ta je fotografija vlastoručno potpisana s posvetom gđi Hermini Draženović,[8] a fotografija bez posvete i potpisa slična je liku iz Moderne galerije.[9] Iako među tim likovima postoji izvjesna familijarna sličnost, ipak se po tim fotografijama mogu razlučiti dva tipa žena: nježni i gracilni lik Karoline te odrešitiji i, rekla bih, rasniji lik njezine sestre Sidonije.

»*Autoportret*« je u toku vremena postao pojam slikaričine umjetnosti. Trebalo bi sada odvojiti taj portret od njezine ličnosti, reinkarnirati ga u drugu, a Karolinu zamisliti u izmijenjenom odnosu; on nije više kao ogledalo vlastite ličnosti već jedino produkt njena stvaralaštva.

Karolina Mihanović rođena je u Jablancu 1847. godine kao treća kćerka kapetana *Franje pl. Mihanovića* i *Jozefine* rođene barunice *Masek* od Maasburga. Karolinu je posvojila njezina tetka, očeva sestra, udata za bogata veleposjednika Szatmarija u Temišvaru, te je Lini — tako su svi nazivali Karolinu — kod nje provela djetinjstvo i djevojaštvo. Pohađala je samostansku djevojačku školu gdje je zarana uočen njezin slikarski talent. Po završetku škole, u pratnji svoje tetke, odlazi u Veneciju. Njezino je slikarsko obrazovanje sasvim ozbiljno shvatila najbliža okolina povjerivši Karolinin umjetnički odgoj *Gianu Francescu Locatelliju* tada prilično uvaženom slikaru u Veneciji.[10] Poslije dvije godine boravka i ozbiljnog studiranja i doživljavanja Venecije Karolina se s tetkom vraća u Temišvar.[11]

U Temišvaru je upoznala graditelja arhitekta *Heinricha Herzla*. Iz tog poznanstva nastala je ljubav koja je toliko zanijela Lini, da je uza sve prijetnje razbaštinjenja ostala uporna u svojoj odluci da tu ljubav sačuva.[12] Napustila je dom Szatmarija, a time i bogatstvo, te je pošla u Bjelovar gdje je tada službovao njezin otac kao viši oficir.

Njezin zaručnik, koji je bio Židov, pređe na katolicizam te je svoje ime pomađario u *Szivesy*. Vjenčali su se potkraj 1866. ili početkom 1867. godine.[13] Iz tog vremena potječe i fotografija upućena sa posvetom sestri Isabelli Frangeš. Živjela je u Budimpešti u vrlo udobnim i sređenim prilikama, a kada je arhitekt Heinrich Szivesy gradio palaču Jockey-kluba u Beču, cijela se obitelj tamo preselila.

Upravo u to vrijeme dolazi u Beč (1889) na studije sedamnaestogodišnji Robert Frangeš,[14] sin njezine sestre. Mladi je Frangeš nalazio mnogo razumijevanja i topline u njezinu domu. Osobito ga je oduševljavao način na koji je ona umjela djeci tako divno pričati priče.

Po završetku gradnje Jockey-kluba ponovo se obitelj Szivesy vraća u Peštu.

Teški udarac bila je smrt najstarije kćerke Belle koja je u dvadesetoj godini umrla od tuberkuloze na Margaretskom otoku u Budimpešti.[15] Zatim, jedne zime, oko Nove godine, naglo je umro i Heinrich Szivesy. Karolina je ostala bespomoćna. Trebalo je da odgoji još petoro djece, a čini se po svemu da su se njezine financijske prilike nakon muževe smrti naglo promijenile.

Najstariji sin Robert bio je tada žurnalist u Parizu, a drugi sin Heinrich liječnik u Bruxellesu. Ka-

---

[7] »... Was das Bild in der Galerie betrifft, so bitte, vergleichen Sie die Photografie mit dem Portrait. Lini hat ein schmales, sanftes Gesicht, eine zarte Gestalt, alles deutet auf tiefe Empfindugsfähigkeit. Ich schicke ein Bild ihrer Schwester Sidi. Bitte, vergleichen Sie, wen es darstellen kann.«
Iz pisma *E. Pössl*, od 31. V. 1957.

[8] Frau Hermine von Drazenović
Ogulin
von ihrer sie hochschätzenden Lini Szivesy
27.-I. 867.

[9] Za obje fotografije zahvalna sam prof. Slavi Kapetanić.

[10] *Gian Francesco Locatelli* (1810—1882) đak Venecijanske akademije, inspiriraju ga stari slikari, osobito Veronese. Posvetio se žanru i historijskom slikarstvu te portretu. Izlagao je u Rimu, Napulju, Milanu, Torinu... *Comaducci:* I pittori Italiani dell'Ottocento — Dizionario critico e documentario. Milano. U posljednje vrijeme neki muzeji i galerije u Veneciji otkupljuju njegove radove.

[11] Iako ne posjedujem nikakav konkretni datum, ipak se ne bih mogla složiti s mišljenjem Laszowskog (v. bilješku 2) da je Karolina Mihanović već 1858. g., sa 11 godina, pošla na školovanje u Veneciju »... na umjet. akad. prof Locatelli-a...« Da li je time mislio reći u privatnu školu kod prof. Locatellija ili u Akademiju kod prof. Locatellija? Doduše, Accademia di Belle Arti u Veneciji primala je đake u Pripravni tečaj pod uvjetom »...di saper leggere e scrivere, avere dodici anni, pagare una tassa annua...« itd. (*Elena Bassi:* La R. Accademia di Belle Arti di Venezia, Firenza, 1941, str. 56.) Zbog toga sam i pregledala nekoliko godišta Registra u Akademiji, no nigdje nisam naišla na ime Karoline Mihanović. Isto tako nisam u suvremenoj zagrebačkoj štampi mogla naći potvrdu zapisa Laszowskoga da je Karolina Mihanović izlagala već 1862. godine u Zagrebu.

[12] Karolinina tetka ostavila je oporučno cijelo svoje imanje temišvarskom samostanu s time da se uvijek jedna mlada djevojka iz obitelji Mihanović u njemu besplatno odgaja. (Iz pisma *E. Pössl* od 22. V 1957.)

[13] Fotografija Karoline udate Szivesy iz Budimpešte potječe od 27. I. 1867. Elvira Pössl u pismu od 22. V 1957. bilježi o datumu vjenčanja: »...ich glaube es war 1867.« Po tome se može zaključiti da je vjenčanje objavljeno prvih dana siječnja 1867. ili potkraj 1866. godine.

[14] Robert Frangeš dolazi u Beč na studije 1889. godine. Neko je vrijeme u Beču boravila, zajedno sa svojim bratom, i Elvira Frangeš, kasnije udata Pössl. (*Dr. Zdenka Marković:* Frangeš-Mihanović, Zagreb, 1954, str. 27—28). Zbog toga ona i tako dobro poznaje život naše slikarice.

[15] E. Pössl spominje Karolininu djecu: najstarija je Bella, zatim Robert, Heinrich, Mippi, Aurora, Erna, te još dva dječaka čija je imena zaboravila. (Iz pisma od 31. V 1957.)

rolina se s djecom preseli u Pariz kamo ju je pozvao sin Robert. Time su prekinute sve veze s rodbinom. Kakav li je bio život te fine i osjećajne žene u novoj sredini? Da li je atmosfera Pariza razvedrila njezinu istančanu psihu ili su nove brige donijele nove boli? Vjerojatno je ovo drugo nadvladalo i slomilo njezino krhko tijelo u četrdesetosmoj godini života.

Poslije majčine smrti Mippi, najstarija kćerka, preseli se s ostalom djecom u Stuttgart gdje je dobila neku službu i brinula se o braći i sestrama. Prije Prvog svjetskog rata posjetila je svoje rođake u Beču i došla je u vezu sa svojom sestričnom Elvirom Pössl. Ona je bila duboko iznenađena kad je saznala, da Mippi ne posjeduje niti jednu sliku, niti jedan rad svoje majke te joj je poklonila jednu malu »Madonu«. Mippi je umrla također od tuberkuloze u svojoj četrdesetoj godini. O ostaloj djeci ništa se više nije saznalo. Jedini glas stigao je obitelji Frangeš iz Oporta 1933. godine od Roberta Szivesyja, kada je tražio vjenčane dokumente svojih roditelja. To je bilo sve. Ostali tragovi su se zametnuli.

— — — — — — — — — — — — —

Slikarski opus Karoline Mihanović upućuje nas na jednu od mnogih konstatacija koje se nameću vrlo često kadgod istražujemo našu blisku likovnu prošlost: na upravo katastrofalan omjer onoga što je izgubljeno i onoga što je sačuvano.

E. Laszowski je zapisao mnoge radove Karoline Mihanović, među kojima, osim portreta i sakralnih slika, bilježi i nekoliko radova sa žanr scenama: »Prodavačica svoje kose«, »Isus na križu«, »Kartaši«, »Vožnja na saonicama« (1865), »Gatalica«, »Ikonostas« u ogulinskoj pravoslavnoj crkvi[16], portrete generala Mamule, liječnika Hubera, njenih roditelja i braće, »Autoportret« (Nar. muz. Zagreb) i druge.[17]

U katalogu izložbe u povodu proslave pedesetogodišnjice osnutka Strossmayerove galerije 1935. god. zabilježene su dvije izložene slike i to: »Autoportret« i »Djevojčica sa psom«. Zapisano je da se njezine religiozne slike nalaze u crkvama u Ogulinu, Drežniku i Senju,[18] a njezine žanr slike u privatnom posjedu.[19]

Elvira Pössl bilježi da je za vrijeme svog boravka u Veneciji Karolina Mihanović naslikala veliki broj radova, naročito Madona i jednu oltarnu sliku. Ona se dobro prisjeća jedne slike koju ovako opisuje: » . . . bila je oko pola metra visoka i tri četvrtine metra duga. Slikane su tri figure, dvije s prednje strane a jedna u sredini s leđa, glavom okrenutom prema gledaocu, držeći u ruci, iza leđa, malo pismo kao da ga hoće pred drugima sakriti, pri tome je izraz lica bio upravo prekrasan.« Dalje spominje radove koji su nastali za vrijeme slikaričina boravka u Bjelovaru, kada je prije vjenčanja boravila u roditeljskoj kući. To su portreti roditelja, sestara i bake Jozefine Masek od Maasburga.[20]

Ovim sačuvanim podacima bio bi, teoretski donekle kvantitativno, zaokružen slikarski opus naše slikarice.

Što nam danas konkretno preostaje od opusa Karoline Mihanović, od njezinih obiteljskih portreta, oltarnih pala, Madona, te mnogih žanr scena?

Sačuvane su nam:

Dvije slike malog formata, dva slaba diletantska rada u duhu neoromantike, a mogle su nastati do približno 1861. godine, prije puta u Veneciju, još u Temišvaru. Jedna slika prikazuje mladu ženu prebujne plave kose u negliže, kako sjedi na alkovnom ležaju. Druga, crnokosa žena u istoj sredini s malim varijantama. Sve je na tim slikama nerazmjerno i preopterećeno. Zapravo, te slike ne bi mogli nazvati dječjim radom jer im nedostaje svježina i neposrednost — to su nemoćna oponašanja loših uzora lošeg slikarstva.

»Madona« je vjerojatno rađena u Veneciji oko godine 1862—63, a nosi obilježje školskog rada. No, uza svu oporost tretmana, ima izvjesne sigurnosti u crtežu i omjerima te impostaciji lika. U mekoj svilenastoplavoj kosi ima uvjerljivosti i otmjenosti u finom ovalu lica te elegancije u aranžmanu bijele marame i prebačene modrikaste tkanine. Očima je pokušala dati osjećaj suzdržane boli, i ne može se reći da nije donekle i uspjela u tome. Ovaj rad nosi u sebi oznake koje će se kasnije, u *»Portretu sestre«* iz Moderne galerije, razviti i dati obilježje njezine umjetnosti u kojoj dolazi do punog izraza talijanski Ottocento pod utjecajem kojega se razvijala za vrijeme dvogodišnjeg boravka u Veneciji. Na ovome je platnu uočljivo poznavanje zanata kakvim su vladali slikari prošloga stoljeća. Impostacija lika sigurna, dva oka, tamna, febrilna sjaja, slikana tipičnom tehnikom XIX stoljeća, upravo zarobljuju gledaoca. Tamna kosa uokviruje lice svijetla inkarnata tople boje, glatko modelirano s dobro slikanim sjenama. Izvrsno rezane usne vlažne su i ružičaste. Ima mnogo svježine u tom liku uronjenom u smeđi tonalitet.

Sačuvan je i *»Portret Jozefine Masek«* od Maasburga, njezine bake. Nalazi se u privatnom posjedu u Beču[21] a po sasvim neuspjeloj fotografiji koju posjedujem osjeća se sličnost obrade s portretom Sidonije Mihanović.

[16] U parohijskoj i crkvenoj arhivi nije nigdje zabilježeno ime slikarice Karoline Mihanović, dok je naprotiv dokumentirano da je Ikonostas radio u Zadru slikar *Zuccaro*.

[17] *E. Laszowski*, o. c., str. 188.

[18] U Drežniku i Senju do sada nije pronađena niti jedna oltarna slika Karoline Mihanović, a ne postoje niti arhivski dokumenti koji bi to spomenuli.

[19] Spomenica o pedesetoj godišnjici Strossmayerove galerije, Zagreb, 1935, str. 8.

[20] Pismo Elvire Pössl od 22. V 1957.

[21] Za upućenu fotografiju zahvalna sam gospođi Thei Pawlowski.

Oba portreta nastala su u istom razdoblju za vrijeme boravka u Bjelovaru,[22] nakon povratka iz Venecije i odlaska iz Temišvara, svakako do kraja 1866. godine.

Uspjelo je, tako, približno dosta točno rekonstruirati njezino djelovanje u tri razdoblja, i to u predškolsko u Temišvaru do otprilike 1861. godine, zatim boravak u Veneciji do približno 1863. godine, te odlazak u Temišvar i, konačno, povratak u roditeljsku kuću gdje sigurno ostaje do kraja 1866. godine. Njezino je djelovanje u Bjelovaru vrlo intenzivno i plodno. To je, zapravo, doba njezinog likovnog zrenja koje ujedno predstavlja i kraj rascvata jedne istinske nadarenosti.

Vjerojatno je i Karolina Mihanović, poput slikara suvremenika, postavljala težište svog rada na žanr scene, jer je zaista zamašan broj njezinih radova ispunjen anegdotskom deskripcijom. Međutim, većina slikara tog vremena sačuvala je i održala svoje ime do danas isključivo portretima, autoportretima te skicoznim pripremnim radovima u kojima je slikar prisno i ljudski pristupao čovjeku, predmetu ili krajoliku bez lažnog patosa i forsirane romantike. Možda je u »*Portretu sestre*« iz Moderne galerije sadržano ono najbolje što je Karolina Mihanović mogla dati u svom kratkom slikarskom vijeku, jer sve ono što je zabilježeno i sačuvano ostvareno je do njezine devetnaeste godine života!

[22] Iz pisma Elvire Pössl od 22. V 1957.

Ta preostala djela i zabilježeni podaci jedina su autentična uporišta na koja se možemo osloniti. Pomoću njih može se donekle pratiti tok njezinoga slikarskog razvoja, konkretnije upoznati fizionomiju žene i umjetnice i osjetiti podneblje u kome je živjela i djelovala te, konačno, shvatiti da su žena i majka u njoj nadvladale umjetnicu.

Kako li je nastao taj prekid s umjetnošću — da li postepeno, gotovo neosjetno, u prevelikoj brizi oko osmoro djece ili naglo i bolno kao sazrelo saznanje da je breme materinstva preteško za njezina gracilna ramena? Vrlo je vjerojatno da u svojoj novoj najprisnijoj okolini nije naišla ni na potrebnu potporu. Kako bilo, to nije moglo proći neosjetno. I upravo činjenica što njezina kćerka nije posjedovala niti jedan majčin rad daje naslutiti da je Karolina Mihanović, svijesna nemogućnosti da se odazove objema pozivima, radije prestala slikati i sve je snage posvetila svome domu.

To nije ni čudno ni nevjerojatno, te ne dokazuje da poziv slikarice nije bio u njoj dovoljno razvijen. Možda je upravo to i bio logičan završetak duševne borbe pred alternativom: biti ili ne biti. I kada nije moglo stvarno biti onako kako je željela — a započela — onda je radije prestala slikati. Takvih je ženskih sudbina oduvijek bilo . . .

Danas, po konkretnim činjenicama možemo samo povući blijede i fragmentarne obrise njezinoga slikarskog profila. A da li će oni ikada postati čvrsti i obuhvatiti cjelokupni opus Karoline Mihanović? To pitanje ostaje bez odgovora — bar zasada.

Nestali radovi

Sačuvani radovi

Temišvar, otprilike do godine 1861.

1. Mlada žena plave kose,

ulje na platnu, vel. 35,5x35,5 cm.

Na ležaju u alkovi sjedi mlada žena bujne, plave kovrčaste kose, u dekoltiranoj bijeloj košulji. Ima velike plave oči pod lukom crnih markantnih obrva. Prislonjena lijevom rukom o jastuk, pridržava glavu. Desna ruka opuštena je niz tijelo i drži otvoreno pismo. Uz pismo leži kuverta i minijatura muškog lika u pozlaćenom okviru. Čipka na košulji i biseri na rukama slikani su pastozno. Tamna crveno-smeđa draperija alkove tvori pozadinu.

Vl. prof. Slava Kapetanić, Zagreb.

2. Mlada žena crne kose,

ulje na platnu, vel. 36,7x36,7 cm.

Na ležaju u alkovi sjedi i prislanja se desnim laktom o jastuk mlada žena u bijelome, zaogrnuta smeđim plaštom i crvenim zavjesama alkove. Lice je duguljasto a oči velike modre s izrazitim crnim zjenicama. Nad njima su guste crne obrve. Crna kovrčasta kosa spušta se niz ramena na jastuk. Na glavi je kapica sa pastozno slikanim ukrasom. Na isti je način slikana čipka na košulji te dva niza bisera oko vrata. Obje su ruke podignute i savijaju se nad ramenima prema vratu. Tamna crveno-smeđa pozadina.

Vl. prof. Slava Kapetanić, Zagreb.

Venecija, otprilike između godina 1861. i 1863.

Prodavačica svoje kose

Gatalica

Nekoliko Madona

Isus na križu

Oltarna slika

Kompozicija sa tri lika

ulje na platnu, vel. 50x75 cm.

Slikane su tri figure, dvije s prednje strane, a jedna u sredini, s leđa, glavom okrenutom nasuprot gledaocu, držeći u ruci, iza leđa, malo pismo, kao da ga hoće pred drugima sakriti.

3. Madona,

ulje na platnu, vel 52x41 cm.

Poprsje Madone okrenuto je nešto na desno. Ovalno lice i visoki vrat uokvireni su bijelom maramom koja slobodno pada od glave do iznad grudiju dopuštajući da se vidi plava kosa počešljana na razdjeljak.

Preko bijele marame prebačena je modrikasta tkanina koja pada niz tijelo i uokviruje bijelu maramu. Vidi se desno rame i gornji dio rukava te ponešto i lijevi rukav ružičaste haljine. Čelo se prema vrhu sužava a na donjoj strani lica oval se produljuje i zaobljuje u nešto istaknutoj bradi. Poluotvorene, pravilne, ružičaste usne i pravilan nos. Ispod istaknutih crnih, gustih obrva velike plave oči ekstatično gledaju prema gore. Lice je svojim pravilnim ovalom prirodan završetak vitkog vrata. Zelenkasta pozadina osvjetljava se oko glave a prema rubovima postaje sve tamnija. Oko usana slika je, uslijed oštećenja, restaurirana.

Vl. inž. Marko Frangeš, Zagreb.

Temišvar, otprilike između godina 1863. i 1864.
Bjelovar, otprilike između godina 1864. i 1867.

Saonice (1865)
Portret majke Jozefine Mihanović
Portret oca Franje Mihanovića
Portret sestre Isabelle Frangeš
Portret brata
Portret generala Mamule
Portret liječnika Hubera

4. Portret sestre Sidonije Mihanović

ulje na platnu, vel. 43x36 cm.

Poprsje mlade žene okrenuto je nešto na lijevo, a lice je postavljeno gotovo potpuno en face. Valovito počešljana crna kosa uokviruje nešto oblije lice, topla svijetla inkarnata glatko modelirana. Oči su tamne, smeđega svjetlucavog sjaja pod lukom gustih tamnih obrva. Istančana su osjenčenja oko očiju, nosa i na čelu.

Usne su vlažne, ružičaste, pravilno rezane. Odjevena je u tamnosmeđi haljetak obrubljen smeđim krznom. Naušnice su zlatne, s granatom a takav je i broš koji zakopčava bijeli ovratnik bluze koja proviruje iz haljetka. Pozadina je oko lica svijetlija, a pri krajevima se zgušćuje u tamnosmeđu boju.

Vl. Moderna galerija, Zagreb.

5. Portret Josefine Masek od Maasburga

ulje na platnu, vel. 64x53 cm.

Poprsje starije žene okrenuto je nešto na desno, a glava zauzima tri četvrtine profila. Lice je uokvireno tamnom kosom glatko počešljanom na razdjeljak. Na glavi je bijela čipkasta kapa povezana pod bradom. Markantne tamne oči izrazito gledaju u gledaoca. Ima visoko čelo, istaknutiji nos i bradu. Na tamnoj haljini ovratnik je od bijele čipke.

Vl. Alfred Pawlowski, Beč.

Karolina Mihanović stammt aus einer alten Familie des kroatischen Militäradels und wurde im Jahre 1847 geboren. Die Erziehung genoss sie in einer Klosterschule für Mädchen in Temesvár, wo schon frühzeitig ihr Malertalent entdeckt wurde. Ihre Tante, des Vaters Schwester, an einen reichen Grossgrundbesitzer verheiratet, trug Sorge für ihre Erziehung und führte Karolina, als sie ihre Schulstudien beendigt hatte, nach Venedig, wo beide für zwei Jahre Aufenthalt nahmen. Karolina begann Malerunterricht zu nehmen, und zwar bei den damals bekannten venezianischen Maler Gian Francesco Locatelli, und erreichte ansehnliche Resultate. Nach Temesvár zurückgekehrt, verliebte sie sich in den Bauarchitekten Heinrich Herzl. Da sich ihre Tante dieser Ehe wiedersetzte, verliess Karolina dieselbe und kehrte nach Bjelovar zurück, wo ihr Vater als höherer Offizier diente. Ihr Verlobter trat zum katholischen Glauben über und wechselte seinen Namen in Szivesy. Nach der Heirat übersiedelte das Paar nach Budapest. Während der Zeit, in der Szivesy mit dem Bau des Jokey-Klub Palastes in Wien beschäftigt war, nahm dort die ganze Familie aufenthalt. Zu jener Zeit studierte in Wien auch ihr Neffe, der junge kroatische Bildhauer Robert Frangeš-Mihanović. Als ihr Gatte eines plötzlichen Todes starb, zog sie zu ihren ältesten Sohn, der zu jener Zeit als Journalist in Paris tätig war, wo sie auch im Jahre 1895 verschied. Nach Angaben, zu denen man gelangen konnte, scheint es, dass die junge, talentierte Malerin schon im neunzehnten Lebensjahre, d. h. nach der Verehelichung, ihre Malerbetätigung aufgab, da alle erhaltenen oder notierten Arbeiten zur Zeit ihrer Schulung in Venedig und in der Heimat entstanden sind. Möglicherweise hat die Sorge um ihre acht Kinder den Funken des Talentes und der Malerberufung Karolina Mihanović's erloschen.

Beklaglicherweise ist ihre fast sämtliche Künstlerarbeit verstreut oder verlorengegangen. Es ist jedoch ein sehr gutes Porträt, zur Zeit in der Modernen Galerie der Jugoslavischen Akademie in Zagreb aufbewahrt, erhalten geblieben, das als Autoporträt der Künstlerin galt. Es gelang jedoch festzustellen, dass dieses Bildniss nicht ihr, sondern ihrer Schwester Sidonie Porträt darstellt und noch während ihres Aufenthaltes im Elternhause in Bjelovar entstand. Das Porträt ist im Geiste des italienischen Klassizismus des 19. Jahrhunderts ausgeführt und zeigt ein gründliches Beherrschen der Maltechnik.

Im Wiener Privatbesitz befindet sich ein Porträt ihrer Grossmutter, der Baronin Josefine Masek von Maasburg, das ebenfalls in Bjelovar, vor ihrer Heirat, enstand. Zur Zeit ihres Aufenthaltes in Bjelovar, bis zum Ende des Jahres 1866, schuf Karolina ihre reifsten künstlerischen Werke.

Vermerkt wurden zahlreiche Bilder religiösen Inhaltes, Familienporträte und Genre Darstellungen. Wo sich alle diese Werke heute befinden ist leider unbekannt, und es ist auch fraglich, ob sie bei weiteren Nachforschungen enteckt werden können.

RADOSLAV PUTAR

MILENA PAVLOVIĆ-BARILLI

REPRODUKCIJE TB. XXXVI—XL

I

Ime je slikarice u nas jedva poznato. U vremenu posljednjeg decenija prije Drugog svjetskog rata ono nije mnogo značilo i relativno se rijetko nalazi, a rehabilitacija je umjetnice započela tek nakon komemorativne izložbe u Beogradu 1955. godine. Otada postaje sve jasnije da pojava Milene Pavlović-Barilli zaslužuje izuzetnu pažnju. Naime, već prvi susret s fragmentima njezina opusa, koji su sačuvani u zemlji, mora nas uvjeriti da je posrijedi stvaralački potencijal rijetkog formata i posebnog je značenja po svojoj vrsti i položaju u našoj recentnoj likovnoj tradiciji. Definitivni i kompletni sud o tom opusu još nije moguć. Izvršene su tek prve predradnje, a stvarna je građa rasuta i slabo poznata. Stoga se i u ovom slučaju nameće nužna potreba da se, prije pristupanja intenzivnom prikupljanju opusa i ostalog materijala, zabilježi ono što je dosad moglo biti učinjeno i da se skicira nacrt konačnog rada, koji će obuhvatiti i interpretirati volumen, položaj, značenje i vrijednost životnog djela Milene Pavlović-Barilli. — Tako i ovaj *nacrt* ne može pretendirati ni na što drugo nego da pruži primarni uvid u to djelo, da zabilježi prikupljenu građu i označi smjernice daljih istraživanja. Tehnička potka studije jest način koji bismo mogli nazvati »otvorenom metodom«.

Istraživanje »terena« i proučavanje građe naše novije historije likovne umjetnosti (XIX i XX st.) pokazuje još jednom kako je nesigurno pristupanje tom radu s jedne od dviju krajnjih strana: a) od fiksiranja pojedinačnih pojava kretati prema sintezi epohe ili b) od obrade većih vremenskih sektora kretati prema definitivnoj interpretaciji individualnih pojava. Prva i druga alternativa kriju u sebi niz opasnosti koje nije potrebno isticati. U svakom slučaju, gotovo i nema u spomenutom vremenu ni jednog umjetnika čiji bismo opus već sad i u općim historiografskim relacijama mogli konačno postaviti u vremenu i prostoru i »definitivno« ocijeniti njegov opus. Nije još moguće ni to da o širim masama tradicije toga vremena utvrdimo sve povijesne materijalne istine. Sve je još u fluktuaciji i svaki novi korak u istraživanju ne donosi samo novi materijal nego i nove perspektive pogleda u vrijeme i individualne pojave u njemu. — Čini mi se, stoga, da je žrtvovanje tradicionalnog tipa stručnoga individualnog prestiža historiografa naše novije likovne prošlosti i više nego nužno. Nije moguće pretendirati na autoritativno definiranje pojava na onom nivou, koji bi već morao biti realan ako ne uzmemo u obzir lokalne granice naše historiografije likovne umjetnosti. I prije nego se taj nivo dostigne, potrebno je uspostaviti što dinamičniji *promet* onom građom, koja je nađena, a to znači da je potrebno življe objavljivanje i onog materijala koji je u radu. Mnogi, ustvari, gotovo svi slučajevi jednaki su onom Pavlović-Barillijeve: neće samo rad na istraživanju njezine pojave još neko vrijeme biti »u toku«, nego je i sama materijalna građa u fluktuaciji. Ona mijenja vlasnike, izvori informacija ničuju i nestaju, izvjesni postotak svega uništit će zub vremena itd.

Pristupam zato primarnoj obradi pojave Milene Pavlović-Barilli naglašavajući tu primjenu »otvorene metode«, koja će sve okvire vlastitih rezultata ostaviti otvorene na svim onim mjestima, gdje to bude potrebno.

— — — — — —

Moglo bi se, u neku ruku, najprije postaviti pitanje, koliko i na koji način pojava Milene Pavlović-Barilli »pripada« u našu historiju umjetnosti. Slikarica je svoju konačnu umjetničku fizionomiju izgradila u atmosferama likovne kulture Italije i Francuske; znatni dio njezina djelovanja odvijao se također u inozemstvu; veliki, možda pretežni dio opusa, napose njegov najvredniji dio, nalazi se u inozemstvu i nikada nije »pripadao« našoj sredini. — Ali, nije ipak, pri određivanju pripadnosti Pavlović-Barillijeve, potrebno insistirati na starijim kriterijima (građanskom porijeklu i nacionalnoj pripadnosti) jer zaista možemo utvrditi da je dio svog likovnog odgoja Pavlović-Barillijeva primila

u zemlji[1] i nakon povratka sa školovanja u Münchenu sudjelovala u likovnom životu svoje sredine. Štoviše, naknadna će ispitivanja sigurno pokazati da je u vremenu između 1928. i 1930. godine na njezin rad utjecao niz faktora koji su potekli iz likovne strukture i života sredine u kojoj je u to vrijeme živjela i slikala.

Vremenske odnose u kojima se javlja, razvija i nastaje slikarstvo Pavlović-Barillijeve teško je odrediti, jer je pri tome potrebno više dimenzija nego što je to redovito slučaj. Direktne paralele sa suvremenim pojavama na našem terenu moguće su samo u jednom kratkom razmaku: od jeseni 1928. godine, kad se vratila iz Münchena u zemlju, do 1930. godine, kad napušta domovinu. U tom je vremenu više puta izlagala u Beogradu i Požarevcu, kolektivno i individualno[2]. Posljednje javljanje Pavlović-Barillijeve jest izložba 1939. godine u Beogradu[3]. U vremenu od 1928. do 1930. godine Pavlović-Barillijeva nalazi se još u stadiju formiranja. Njezin je način još u znaku münchenske akademije, labilan je i s više strana prodiru u nj različiti utjecaji. Neki od tih utjecaja vjerojatno su potekli iz atmosfere beogradske »Lade« i »Cvijete Zuzorić«[4]. — Već je u toku trećeg decenija u beogradskom kulturnom centru infiltracija nadrealizma vrlo jaka, naročito u literaturi, a nakon 1935. godine sve je jača[5]. Upravo u to vrijeme, oko 1930. godine, djeluje i Radoje Živanović-Noje u smislu nadrealističkog slikarstva. No, nema znaka da bi te pojave specifično utjecale na Pavlović-Barillijevu. Uostalom, elementi fantastičnog, magičnog i nadrealnog nadiru u njezin opus tek poslije 1932. godine, a tada je ona već u Francuskoj. Nadrealistički dijelovi opusa St. Kregara i M. Maleša razvili su se kasnije (nakon 1934. godine), a sigurno je da Pavlović-Barillijeva nikada nije došla u kontakt s njihovim radom.

Slikarstvo Pavlović-Barillijeve moći će se, dakle, povezati sa suvremenim slikarstvom Beograda uglavnom u paralelama, a posve rijetko u ukrštenjima jer sve potkrepljuje pretpostavku da je slikarica kreirala početak opusa tek nakon što je prešla granicu svoje domovine i napustila je. Vraćala se u zemlju povremeno još niz godina sve do odlaska u Ameriku 12. septembra 1939. godine.[6]

[1] M. B. Protić usmeno ističe rani školski utjecaj nastavnika na Umetničkoj školi u Beogradu, Dragoslava Stojanovića, koji je u toj školi bio profesor za dekorativno slikarstvo.

[2] Izložbe prema popisu od br. 1 do 5.

[3] Izložbe prema popisu — br. 12 i 13.

[4] M. B. Protić, članak u NINU, 17. X 1954. i članak P. Vasića u Enciklopediji Jugoslavije, sv. I, Zagreb 1955.

[5] A. Barr — G. Hugnet: Fantastic Art, Dada, Surrealism, New York, 1946, str. 64.

[6] Informacija iz obiteljske predaje.

II

Informacije o Mileni Pavlović-Barilli, koje se zasada mogu prikupiti u zemlji, prilično su oskudne. Nalazimo ih u desetak članaka i vijestica u dnevnoj štampi, u časopisima i leksikografskim izdanjima, kao i u nekoliko sačuvanih kataloga izložbi. Glavni izvor informacija još je uvijek obiteljska usmena predaja (majka slikarice: Danica Pavlović-Barilli).

Članci koji su izlazili od 1928. do 1938. godine pretežnim su dijelom na vrlo niskom nivou. To su novinske vijesti, kratki izvještaji ili oskudne recenzije koje su pisali ljudi s minimalnim specifičnim znanjem. Neki su tekstovi, napose oni u provincijskim listovima, više kulturno-historijski dokumenti o vlastitoj vrsti nego izvori pouzdanih informacija. Od svega što je o Pavlović-Barillijevoj objavljeno u nas prije rata, ističu se jedino recenzije: D. A. (?) u listu »Vreme« od 17. XII 1928, Beograd, recenzija Sretena Stojanovića u listu »Politika« od 18. XII 1928. i recenzija Gustava Krkleca u časopisu »Život i rad« II 1929, Beograd. — Nakon završetka rata više kratkih tekstova, koji se javljaju od 1953. godine do danas, nalazi se rasuto uglavnom po dnevnoj štampi. Među njima ističe se članak M. B. Protića u »Ninu« od 17. X 1954, koji predstavlja, ustvari, prvo upozorenje o pojavi i značenju te slikarice. Sadržaj toga članka obuhvaća informacije koje je autor mogao dobiti u kući Pavlović-Barillijeve, u Požarevcu i u materijalu koji je tamo sačuvan. — 1955. godine priređena je u Beogradu komemorativna izložba djela Pavlović-Barillijeve, koja je obuhvatila dvadeset i pet platna.[7] Tom prilikom pojavilo se u štampi više recenzija i prikaza, ali ni jedna ne dostiže ni volumen ni vrijednost M. B. Protićeva prikaza.

Već 1941. godine u Hrvatskoj enciklopediji[8] nalazimo stavak Zore Simić Milanović o Mileni Pavlović-Barilli, koji sadrži vrlo oskudne podatke. U Enciklopediji Jugoslavije[9] nekoliko konvencionalnih redaka o Pavlović-Barillijevoj napisao je P. Vasić. — Fr. Šijanec objavio je u časopisu Jugoslavija[10] veću studiju o nadrealizmu u slikarstvu Jugoslavije nastojeći da pojavu Pavlović-Barillijeve uklopi u historijski tok događaja na likovnom planu u nas, u vremenu od četvrtog decenija do da-

[7] Katalog izložbe u Beogradu od 11 — 20. studenog 1955. sadrži uvod Mome Stevanovića i popis ovih djela: 1. Portre, 2. Zimski predeo, 3. Portre majke, 4. Glava, 5. Mladić s konjem, 1932, 6. Sova, 1932, 7. Kupačica, 1932, 8. Torzo, 1932, 9. Ikarov epilog, 1932, 10. Žena s gitarom, 11 Kupačica na obali, 1932, 12. Žena s figurom, 1933, 13. Devojka s plavim velom, 1936, 14. Devojčica, 1936, 15. Kompozicija s loptom, 1936, 16. Starica s leptirom, 1936, 17. Devojka s mandolinom, 1936, 18. Čovek s psom, 19. Slikarka sa strelcem, 20. Portre pesnika S. M., 1936, 21. Autoportret, 22. Devojka s lampom, 23. Venera s lampom, 24. Kompozicija, 25. Torzo i glava.

[8] Hrvatska enciklopedija, sv. II, str. 232, Zagreb, 1941.

[9] Enciklopedija Jugoslavije, s v. I, izdanje 1955, Zagreb.

[10] Jugoslavija, sv. 14, Beograd, 1957.

nas. — Jovan Šuica napisao je (1958) diplomsku radnju na Filozofskom fakultetu u Beogradu o nadrealizmu u nas i tu je uključio i Pavlović-Barillijevu služeći se pri tome građom koju je prikupio M. B. Protić. Radnja nije objavljena. — Već 1953. godine pojavljuje se prva vijest[11] o tome da postoji prijedlog o otvaranju galerije slika u Požarevcu, rodnom mjestu Pavlović-Barillijeve i da se u tu memorijalnu galeriju smjesti sva ostavština umjetnice što je još sačuvana i nalazi se u privatnom stanu majke — Danice Pavlović-Barilli. Taj je prijedlog čekao sve do jeseni 1959, kada su osigurana sredstva i započete stvarne pripreme za adaptaciju zgrade i uređenje galerije.

III

Biografija Milene Pavlović-Barilli zasad se može samo punktirati nizom datuma i djelomice upotpuniti rekonstrukcijama. Majka Pavlović-Barillijeve već je 1937. godine započela rad na rukopisu »Milenin život«, ali ta biografija obuhvaća samo ranije godine života slikarice. Tekst nije dovršen, nije redigiran i još se ne može koristiti kao izvor informacija. — Prema podacima u objavljenim tekstovima, prema obiteljskoj predaji i rekonstruiranjem može se dobiti ova biografska shema:

1909. godine 5. studenog rođena je Milena Pavlović-Barilli u Požarevcu od majke Danice Pavlović-Barilli[12] i Bruna Barillija[13]. Ubrzo s majkom i ocem odlazi u Italiju i Francusku.

1918. god. vraća se s majkom u Požarevac. Osnovno školovanje prošla je u Bergamu, Linzu i Grazu, a u Požarevcu svršava (privatno) dva razreda gimnazije s odličnim uspjehom. Nakon toga odlazi s majkom u Beograd gdje je Zora Simić-Milanović priprema za malu maturu (1924).

1926. god. apsolvirala je na Umjetničkoj školi u Beogradu i završila nastavnički kurs[13a].

1926. god. ujesen odlazi s majkom u München u namjeri da na tamošnjoj akademiji studira slikarstvo. Učila je najprije u privatnoj školi Blocherera,[14] zatim kod Habermanna[15] i konačno Franza von Stucka.[16] Sa Stuckom, čije ju je slikarstvo naročito privlačilo, održavala je i poslije studija pismenu vezu.[17]

1928. god. ujesen vratila se Pavlović-Barillijeva s majkom u Požarevac i najprije sudjeluje na kolektivnoj Jesenjoj izložbi u Umetničkom paviljonu u Beogradu, a 16. prosinca 1928. godine otvara samostalnu izložbu u Novinarskom domu, također u Beogradu. Postaje član beogradskog udruženja »Lada«.

1929. godine traži zaposlenje kao nastavnik crtanja u Požarevcu, Štipu, Velesu i Tetovu, no sve su njezine molbe odbijene s motivacijom o budžetskoj nemogućnosti otvaranja radnog mjesta.

1930. godine s majkom odlazi u Italiju i Španiju. Sada započinje desetogodišnji period nestalnog, nomadskog života, koji su prekidali samo kraći povremeni boravci u Požarevcu.[17a]

1931. godine u mjesecu ožujku izlaže u Londonu. Izložbu otvara Đorđe Đurić, jugoslavenski poslanik u Engleskoj. Iste godine Pavlović-Barillijeva prvi puta opasno poboljeva: od trbušnog tifusa s flegmonom na ozlijeđenoj hrptenjači.

1932. godine. Boravak u Španiji i potom u Francuskoj. U španjolskim galerijama, posebno u Pradu, oduševljava se djelima Zurbarana, El Greca, Velasqueza i Goye. Pariz je naročito privlači i tu se zadržava. Po drugi put poboljeva i bude operirana na hrptenjači. Njeno zdravstveno stanje vrlo je kritično.

1933. god. izlaže samostalno u Parizu (galerija »Jeune Europe« i galerija »Quattre chemins«) i u Londonu. Izložbu u Londonu otvara jugoslavenski poslanik Čedo Mijatović.

Gotovo godinu dana boravka u Engleskoj.

Nakon toga povratak u Francusku.

Sluša predavanja Paula Valéryja. Upoznaje se s njim i pjesnik naručuje od nje ilustraciju za svoju pjesmu, ali taj rad nije realiziran.[18]

Upoznaje se sa Jeanom Cassouom koji piše predgovor kataloga izložbe Pavlović-Barillijeve u Parizu.

Posjećuje atelijer Andréa Lhotea, koji opaža u njoj izvanredni talenat, ali joj savjetuje da ne nastavlja napore oko portretnog slikarstva.

Poznanstvo s Fargueom.[18a]

---

[11] D. N.: Požarevac dobija galeriju slika, Politika, 23. VII 1953, Beograd.

[12] Danica Pavlović-Barilli, rođ. u Požarevcu 5. IV 1883 g., živi u Rimu.

[13] Bruno Barilli, rođ. 14. XII 1880, umro 15. IV 1952., tal. književnik i muzički kritičar.

[13a] Podatak iz obiteljske predaje.

[14] Karl Blocherer, slikar i grafičar (rođen 6. IV 1889. u Münchenu). 1919. god. postaje direktor škole za primijenjenu umjetnost u Münchenu.

[15] Hugo v. Habermann, slikar portreta i figuralnih kompozicija, rođ. 1849. Od 1904. god. predsjednik je münchenske secesije. Od 1905. god. profesor je na münchenskoj Akademiji. Umro 1929. god.

[16] Franz v. Stuck, slikar, grafičar, kipar i arhitekt, živio od 1863. do 1928. godine. Od 1894. godine nastavnik na Akademiji u Münchenu.

[17] U ostavštini u Požarevcu postoji niz Stuckovih pisama učenici koju je osobito cijenio.

[17a] Cijelo razdoblje života od 1930 — 1939. godine nije još moguće točno ni skicirati ni rekonstruirati. Nedostaju točni podaci o kretanju između Španije, Francuske i Engleske. Boravak od dva do tri mjeseca u Norveškoj i potom u Njemačkoj (Düsseldorf) treba naknadno fiksirati. Za sve to postoji opširna dokumentacija u ostavštini u Požarevcu.

[18] Naprotiv, ilustrirala je knjigu »Parigi« oca B. Barillija. Nepoznato izdanje.

[18a] Léon Paul Fargue (1876 — 1947), franc. pjesnik.

Za pariskog boravka približava se nadrealizmu, no, nema užih kontakta s nekom frontalnom grupacijom.

Poznanstvo s Leonor Fini.[18b]

1936. godine izlaže uspješno u Rimu i Firenci. U međuvremenu primila je poziv da izlaže na venecijanskom Biennalu i rimskom Quadriennalu.[19]

1938. godine boravi u Veneciji i tu slika. Bavi se literaturom i piše pjesme na talijanskom jeziku.[20]

1939. godine izlaže u Parizu i Beogradu (kolektivno) s grupom jugoslavenskih umjetnika koji borave u Francuskoj.

1939. godine u lipnju majka se odvaja od kćeri i prepušta joj sva materijalna sredstva, kako bi joj omogućila naumljeno putovanje u USA. Majka se vraća u Požarevac.

1939. godine 12. rujna Pavlović-Barillijeva putuje u New York s namjerom da vidi neku internacionalnu izložbu slikarstva. Predviđa boravak od tri mjeseca u USA. Ali započeo je rat i otpada mogućnost povratka u Evropu. — Najprije stanuje kod rođaka[21], a zatim u malom pansionu u New Yorku.

1940. godine izlaže u New Yorku kod Juliena Levyja.

Surađuje uspješno u časopisu »Vogue« kao ilustrator.

Projektira dekor i kostime za prvu operu Giana Carla Menottija »Sebastijan«.[22]

1943. godine izlaže u njujorškoj »Corcoran-Gallery«[23]. Iste godine, 24. XII udaje se za Thomasa Astora Gosselina.[24]

Ugled Pavlović-Barillijeve u novoj sredini raste nakon priređenih izložbi i ona prima narudžbe za više portreta i dekor za »San ljetne noći« u nekom kazalištu u New Yorku. Taj dekor nije realiziran. 1944. godine mlada žena pada s konja, ponovo oštećuje hrptenjaču i nekoliko mjeseci leži u gipsu. Brak s Gosselinom nije sretan.

Intenzivni rad.

1944. godine preko njujorškog radija pozdravlja oslobođenje Beograda.

1945. godine, 6. ožujka, Milena Pavlović-Barilli, udata Gosselin, nađena je mrtva u svom hotelskom apartmanu u New Yorku.[25]

Poslije svršetka rata urna s pepelom prenesena je u Rim, gdje ju preuzima otac Bruno Barilli, a konačno je smještena na rimskom groblju Testaccio.

IV

Prema vijestima koje potječu iz nekih tekstova,[26] a posebno prema informacijama iz obiteljske predaje,[27] Milena Pavlović-Barilli bila je neobično živahna duha, briljantne inteligencije i široke kulture.[28] Tu je široku kulturu stekla intenzivnim čitanjem kojemu se predavala redovito noću — nakon 10 sati. Noću je često crtala i slikala.[28a] Već zarana pokazivala je izuzetnu nezavisnost shvaćanja i sklonost prema dugim i intezivnim razmišljanjima. — Kao dijete primala je konvencionalnu poduku u klaviru, pa iako je taj dio svog obrazovanja napustila, za cijeloga ju je života posebno privlačila muzika. Svakako se ta elementarna sklonost za muzikalne ritmove može opaziti i u njezinu slikarstvu, napose u onom njegovu dijelu, koji se razvija u kasnim godinama života. Duboka i trajna povezanost s majkom, koja je dugi niz godina s njom dijelila i neimaštinu i zadovoljstvo prvih uspjeha, a taj je zajednički život trajao od djetinjstva sve do »nomadskih« godina 1930—1939, nije Barillijevu priječio da stvori vrlo široki krug znanaca i prijatelja s kojima je podržavala intenzivnu izmjenu misli, a gotovo je na sve njih, od Stucka do Cassoua, Valéryja i Farguea i, konačno, do G. C. Menottija, ostavila posve izuzetni dojam.[29] — Posebno ju je prijateljstvo vezalo s ocem od kojega je, čini se, baštinila svoj nemirni karakter i dio sklo-

---

[18b] vidi bilješku 40a

[19] Dokumentirane vijesti o sudjelovanjima na izložbama Biennala i Quadriennala treba naći naknadno.

[20] Suprotno nekim vijestima da je Pavlović-Barillijeva publicirala knjige, obiteljska predaja tvrdi da su po srijedi bile samo pojedinačne pjesme.

[21] Naknadno treba utvrditi ime tih rođaka. Postoji dokumenat o tome u požarevačkoj ostavštini.

[22] Menotti je (prema vijestima u obiteljskoj predaji) sačuvao o Pavlović-Barillijevoj uspomenu posve neobične vrste i formata.

[23] Katalog izložbe s popisom eksponata i vlasnika slika nalazi se u ostavštini u Požarevcu. Popis navodi: 1) Madona i dvojci, 2) Autoportret I, 3) Autoportret II, 4) Paysage à la lampe, 5) Insomnija, 6) Sv. Ivan, 7) Triptih, 8) Proljeće, 9) Portret Roberta Gosselina, 10) Sv. Ignacije, 11) Tišina, 12) Anđeli, 13) Zimska scena, 14) Portret, 15) Gospođa s lepezom, 16) XVIII psalam, 17) Pjesnik, 18) Arhitekti, 19) Markiz D. de Cuevas, 20) Skica za balet, 21) Skica za balet II, 22) Skica za balet III — za balet G. C. Menottija »Sebastijan«.

Katalog navodi i imena vlasnika koji su posudili slike za tu izložbu: Xavier Audibert, G. C. Menotti, Leonard Thomas, Robert Gosselin, Alfred Liagre, Robert Horam, Robert Breckenridge, Hugh Chisholm ml., Margaret Mallory, Duncan Campbell, markiz G. de Cuevas.

[24] Protić M. B. (članak u Ninu 17. X 1954) spominje *Roberta* Astora Goslena. Novinska suvremena vijest koja je u izresku sačuvana u Požarevcu fiksira ime *Thomas* Astor Gosselin. Tu vijest potvrđuje i obiteljska predaja.

Potanjih informacija o Astoru Gosselinu nema. Zna se samo to da je bio vrlo bogat i da je pripadao njujorškom mondenom društvu. Spominje se u privatnim pismima samo posve izuzetna ljepota muža Pavlović-Barillijeve.

[25] Podatak iz obiteljske predaje.

[26] M. B. Protić: Članak u Ninu, 17. X 1954. — M. Stevanović: Predgovor kataloga izložbi u Beogradu 1955. — Emilia Sant'Angelo: Monografska sveska o Mileni Pavlović-Barilli, Rim, 1955.

[27] Danica Pavlović-Barilli, rujna 1959.

[28] Govorila je osim srpskog i talijanski, njemački, francuski, engleski i španjolski jezik.

[28a] Informacija iz obiteljske predaje.

[29] Za sve te veze postoji u ostavštini bogata dokumentacija u sačuvanim pismima.

nosti za iracionalno i fantastično. Jasna racionalna misao i konstrukcija ideja nisu joj bili svojstveni. Naprotiv, u svemu njezinom duhovnom životu, koji je stalno poticala neutaživa znatiželja, bliži joj je bio intuitivni kontakt sa stvarima i pojavama. Bila je puna slutnji i neodređenih očekivanja, pa je konačno to urodilo — napose u godinama života u USA — uranjanjem u misteriozno, mistično i religiozno.[30] U posljednjim djelima ta se konačna orijentacija očitovala i u duhu slikanih djela.[31]

Ma da je po svojoj životnoj praksi bila izraziti kozmopolit, trajno je sačuvala iskreni osjećaj za svoju nacionalnost, koju je redovito isticala. S time u vezi može se shvatiti i njezin gest pozdrava oslobođenom Beogradu, listopada 1944. godine. Roditeljski odgoj u smislu građanskog patriotizma[32] svakako je pogodovao razvitku tog naglašenog osjećaja nacionalnosti.[33] Ipak, sve to nije utjecalo na kulturni i, napose, likovni interes Pavlović-Barillijeve. Ona je svoju specifičnu orijentaciju izgradila slobodnim, širokogrudnim traganjem u prostranom okviru svijeta u kojemu je živjela i djelovala. I taj je izbor bio ukorijenjen u onim zonama njezina duha, koje su dublje, elementarnije od nacionalnog čuvstva.

V

Slikarski opus Milene Pavlović-Barilli zacijelo nikada nećemo moći sagledati u cjelini. Znatni je dio toga opusa, doduše, sačuvan u požarevačkoj ostavštini, no taj dio pripada uglavnom ranim i srednjim godinama stvaranja. Zreli dio opusa, koji je datiran godinama nakon 1938, a tu su sadržane i najviše i najtrajnije stvarne vrijednosti, sačuvan je u zemlji tek s desetak kompozicija. Vrhunskoj klasi pripada samo jedno ili dva djela,[34] koja se nalaze unutar granica zemlje. Veliki dio opusa u kojem je i kvalitetna njegova jezgra nalazi se rasut u inozemstvu.[35] — No, i ona građa, koja se nalazi u ostavštini u Požarevcu, pa niz djela u ustanovama i privatnim kolekcijama[36] dopušta da se o počecima, razvitku, stilskim mijenama i zrelom djelu stvori prilično zaokruženi sud. — Detaljno proučavanje svega onog obilja dokumentacije i djela manjeg značenja u požarevačkoj ostavštini moći će,naknadno, fiksirati mali dio značenja i vrijednosti cijeloga opusa. — Na osnovi pregleda građe koja je navedena u katalogu i bibliografiji može se skicirati rast životnog opusa Pavlović-Barillijeve ovako:

Početku, godinama studija u Münchenu (1926—1928), pripada niz akvarela koji su datirani 1927. god. To su školski muški i ženski aktovi i glave koje ne pokazuju ništa drugo nego ruku talentiranog ali normalnog studenta. Primjena zemljanih i crvenih tonova sa zelenim i modrim sjenama potječe iz običnih školskih receptura za studente akademija. U tim radovima nema još ni traga nekog intenzivnijeg života oblika, a u psihologiji glava ne tinja nikakva osobita toplina.—Uz te akvarele stoji datirani »Portret mlade žene« (Kat. br. 1), koji nosi na poleđini bilješku: »Milenin prvi rad«, München, marta 1927. Na temi poprsja mlade žene en face, na tamnom fondu, otkriva sve značajke akademskog školskog rada uljem na platnu. Nesiguran je još taj rad i mjestimično se na njemu razabiru utjecaji tehnike akvarela, koji ovamo, u »malklasu«, prodiru sa satova akta.

Godinu dana kasnije ne događaju se nikakve bitne novosti u načinu mlade slikarice. Iz tog vremena potječe niz signiranih i datiranih ulja, koja se nalaze u Požarevcu.[37] Najčešće su to portreti muških i ženskih likova u cijeloj figuri, polufiguri ili samo u bisti. Dio tih radova iz 1928. god. nastao je još u Münchenu i nalazi se posve u znaku hladnog školskog ekspresionizma u kojem su dominantni okeri, smeđi zemljastocrveni i mutnomodri i zagasitozeleni tonovi. Cijelom je površinom platna jasno čitljivi trag kista koji na mjestima akcenata ostavlja umjerene impaste. »Portret mladog čovjeka sa psom« (kat. br. 10, sl. 1) najvredniji je rad iz te godine. Između ostalog taj portret pokazuje i flagrantnu činjenicu kako se na münchenskoj Akademiji od vremena kad je tamo učio Račić zaista ništa nije promijenilo.

»Svijetle« izuzetke od tog pravila školskog stereotipnog portreta čine dva manja ulja u kojima vibrira neposredni kontakt s motivom. To su modrikasto-sivo intonirani »Pejzaž s kućama zimi« (kat. br. 17) i dvije figure u zelenom pejzažu — »Japanke pod suncobranom« (kat. br. 18). Pejzaž je svakako vredniji, no Japanke su vrlo rana manifestacija temperamenta koji će se morati osloboditi iz kaveza školskih normativa. Oba su rada naslikana u smislu nekog zakašnjelog i bastardi-

---

[30] Informacija iz obiteljske predaje.

[31] Prikaz lika Svetice u religioznoj egzaltaciji u posjedu G. C. Menottija (vidi katalog br. 114).

[32] Majka je Milene Pavlović-Barilli podrijetlom iz ugledne građanske porodice čije genealoško stablo seže sve do početka XIX stoljeća.

[33] Potkraj tridesetih godina Pavlović-Barillijeva odbila je ponudu da prihvati talijansko državljanstvo što je ponovila i njezina majka Danica desetak godina kasnije.

[34] Kompozicija (kat. br. 90) u Narodnom muzeju u Beogradu i, čini se, Djevojka sa svjetiljkom (kat. br. 95) u Izvršnom vijeću NRS, Beograd (bez autopsije — prema foto u Požarevcu).

[35] Vidi u katalogu djela poznata samo po fotografijama i reprodukcijama u monografskom svesku Emilije di Sant'Angelo, Rim, 1955.

[36] Vidi katalog i signale.

[37] Pavlović-Barillijeva i kasnije je redovito brižljivo signirala i datirala svoja djela, pa to uvelike olakšava sređivanje kronologije njezina opusa. Signatura se mijenjala. Na ranijim platnima, crtežima i pastelima slova imaju oblik štampanih kapitala sa punim brojem godine ispod potpisa. Kasnije (nakon 1930) prevladava (no, to nije zakon bez iznimke) signatura rukopisnim slovima: Milena 19xx.

ziranog impresionizma. — U toj su godini i portreti nešto manje ukočeni i pomalo gube školsku anonimnost.

Potkraj 1928. godine priredila je Pavlović-Barilijeva samostalnu izložbu u Beogradu (br. 2 u Popisu izložbi). Autori novinskih recenzija, koji su reagirali na tu izložbu, jednoglasno ističu »dekorativni talenat« mlade umjetnice, ali ne zaboravljaju upozoriti ni na nesumnjive zalihe fantazije koju ona posjeduje.[38] Nekoliko naslova tih radova koji su nastali u vremenu neposredno pred izložbu lako može stvoriti neki pojam o toj izložbi. Od stotinjak eksponata (akvarela, crteža, pastela i dva do tri ulja) većina je zaista dekorativnog i ilustrativnog značaja. Naslovi: »Josephine Baker«, »Persijanci«, »Arabljani«, »Meksikanci« označuju naivni, ali tehnički prilično sigurni rad. To su figuralne kompozicije, koje su mondeno »pitoreskne« i prepune su neke naivne težnje za egzotikom, a sastoje se od shematiziranog crteža koji koloriraju velike, prazne mlakošarene boje.

To je bio prvi start na našem terenu. Možda su tu na djelu utjecaji koje je Pavlović-Barillijeva ponijela zapretane u sebi još iz Münchena u vidu secesionističkih shema, a vjerojatno su na njezinu invenciju djelovale izvjesne težnje unutar »Lade« i »Cvijete Zuzorić«.[39] Da li je tu još na djelu utjecaj nastavnika D. Stojanovića sa beogradske Umetničke škole, nije dovoljno jasno. — Prvi epiteti, koje je onovremena kritika nadjenula radu Pavlović-Barillijeve s više ili manje prava, na višem ili posve niskom nivou autorove misli, dugo su je još pratili, pa je neke među njima još i P. Vasić ponovio[40] bez obzira na zreli i posljednji dio opusa slikarice, a taj dio nipošto više ne podnosi one prve atribute novinskih recenzenata, koji su stalno ponavljali dekorativnost i ilustrativnost radova mlade slikarice.

Slijedeće dvije godine donose dalje račvanje likovnog interesa slikarice i u njezinu se načinu javljaju shematičnosti, koje, s jedne strane, podsjećaju na geometrizme naših »konstruktivista« iz ranih 20-tih godina njihova djelovanja. Tu nipošto nije posrijedi direktni utjecaj, nego slučajna sličnost, kojom je urodila krajnja shematizacija kasnih izdanaka srednjoevropske Secesije. U tu grupu radova pripadaju oni iz 1929, 1930. i dijela 1931. godine. — Pored tih mladenačkih kombinacija u smislu derivata Secesije nalazimo u tom vremenu i radove koji predstavljaju povremeno vraćanje na raniji, posve školski način. Posebno mjesto u tim godinama zauzimaju portreti u tehnici pastela, koji su vrlo vješti, naturalistički disponirani, tonski su ugođeni i korespondiraju sa suvremenom konvencionalnom portretnom fotografijom. Vjerojatno su upravo ti portreti u svoje vrijeme u građanskim slojevima publike donijeli slikarici najviše priznanja. — Tipični je primjer toga rada »Portret majke« iz godine 1931. (kat. br. 28). Osim tih portreta, koji su bili namijenjeni željama portretiranih, javljaju se i primjeri onog portretnog standarda, koji — ponovno bez mogućnosti direktnog povezivanja — možemo usporediti s likovima intimnih naručenih portreta koje su u drugom i trećem deceniju izrađivali mnogi naši akademski ekspresionisti i postimpresionisti.

Kultura prostora i plastični senzibilitet materije svih tih radova još su vrlo skromni. Prostor je plitak, nema u njemu nikakvog živog medija, a materija namaza boje ustvari je anonimna i vrlo konvencionalna. No, motivi su portreta već uvjerljiviji i govore nam malu, ali određenu svoju skromnu temu.

1932. godina donosi značajni obrat koji je posve sigurno ukorijenjen u dojmovima u novoj sredini i u intenzivnijim doživljajima i mnoštvu novih iskustava. Upravo u toj godini (prema građi u požarevačkoj ostavštini) započinje prva faza »nadrealizma« u radu Pavlović-Barillijeve. Pojavljuje se prilično opsežni, zapravo nesređeni registar magičnih, metafizičkih, alegorijskih, simboličkih i »nadrealističkih« figuralnih sastava. Jednom određenom i poznatom kategorijom jedva se može fiksirati okvir tog novog načina slikarice. On se ne može identificirati s metodom klasičnih nadrealista. Ali, svaki od navedenih atributa pomalo s različitih strana određuje novu tematiku slikarice. Ona će sad nekoliko godina, gotovo sve do 1938, slikati figuralne kompozicije u kojima se pojavljuju likovi u neobičnim sastavima i ti se zaista jednom mogu shvatiti kao tajanstvene alegorije, naslućuju se u njima sakriveni simboli intimnih doživljaja (vrlo se često pri tome nameću kompleksi autopsihoanalitičkih zahvata); kompozicije su često prožete atmosferom koju poznamo iz djela talijanskih metafizičara; magično djelovanje pogleda, gesta i sastava figura izbija iz mnogih platna, a veći broj motiva približava se, no zaista tek samo približava djelima suvremenih nadrealista. — Figure su jednom oblikovane kao parafraze antikizirajućih kipova, drugi put proživljavaju različite metamorfoze i neobične spojeve. Ruke prerastaju u krila, odrezane glave lebde u zraku, figure se pretapaju u antikizirajuće stupove, a redovito su likovi postavljeni u nestvarni prostor koji u drugom planu markira okrajak neke zavjese, a u trećem planu proviruje bezdan neba s oblacima. — Mentalitet tih kompozicija ipak nikada nije tamno misteriozan i nikada nema u njima neke maligne i surove zloće ili crnoga humora. Naprotiv, sve je prožeto nekom blagom i vrlo rafiniranom zanosnom lirikom koja

---

[38] D. A.: Izložba slika gce Milene Pavlović-Barilli, Vreme, 17. XII 1928, Beograd; S. Stojanović: Izložba radova Milene Pavlović-Barilli, Politika, 18. XII 1928. Beograd; D. Pilković: Izložba slika gce Milene Pavlović-Barilli, Venac, 1. I 1929, Beograd.

[39] Posebni važni zadatak proučavanja daljeg opusa slikarice bit će upravo u traženju konkretnih imena i sadržaja tih utjecaja.

[40] P. V. (Vasić): Barilli-Pavlović Milena u Enciklopediji Jugoslavije, sv. I, 1955.

ipak nije sladunjava ni plitko sentimentalna. U svojim slabim točkama taj dio opusa dodiruje naivno. Slikarski je taj rad vrlo jednostavan i zasniva se na osnovnim iskustvima s akademije. Tek su svi normativi tradicionalnoga školovanja primijenjeni vrlo slobodno i naoko površno. Klasična anatomija određuje samo jezgru lika, a oko te jezgre sapliću se pojedine deformacije i slobodno titra nervozna linija i ležerna mrlja tona boje. Opća dispozicija palete je svijetla i kreće se od srebrnastih sivila, hladnih i toplih okera do modrikasta crnila. Šareni su akcenti rasuti više s obzirom na opisivanje motiva, nego na konstrukciju kompozicije. Tu i tamo pojavljuje se dominacija crteža tamnih tonova, a taj je crtež izveden tankim kistom ili je ugreben u svježi sloj boje šiljkom drška kista. Općenito su slojevi boje vrlo tanki, gotovo akvarelni, suhi su, a često su znatne partije bijeloga platna ostale gole.

Još uvijek je kultura prostornog medija vrlo skromna, a materija prati oblike, očigledno podređena smislu »sadržaja« kompozicije. Tek 1934. godine pojavljuju se prvi uspješniji napori da pikturalna materija bude na doličnoj visini u odnosu prema intenzitetu teme (»Venecijanski dužd«, kat. br. 60, »Starica s leptirom«, kat. br. 72). Konačno dozrijevanje načina te faze donose djela iz godine 1937: »Usnula djevojka s pticama« (kat. br. 83) i »Slikarica sa strijelcem« (kat. br. 89) zacijelo iz iste godine.

Lična klasika Pavlović-Barillijeve razvija se nakon 1938. godine. Već u tu godinu, koja je možda najsretnija u cjelokupnom stvaralaštvu slikarice, pripadaju kapitalna djela kao što je »Kompozicija« sa dva ženska lika na trgu (kat. br. 90, sl. 2) iz kolekcije Sibe Miličića u Narodnom muzeju u Beogradu, zatim »Venera s lampom« (kat. br 92) i niz kompozicija koje su reproducirane u monografskom svesku Emilije Sant'Angelo (Biblio. br. 25). Na temu tih djela izrečeno je u publiciranim tekstovima više tvrdnji koje nastoje pogoditi podrijetlo utjecaja sa strane i srž osebujnog slikarstva Pavlović-Barillijeve. Pod dojmom stvarnih činjenica na djelima autori napisa spominju imena Fra Angelica, Boticcellija, De Chirica, Chagalla i dr. I zaista, u izvjesnom bismo smislu imali pravo da te asocijacije prihvatimo, ali možemo tim imenima dodati još i neka druga: Picassa iz klasične faze oko 1921. godine, Magrittea i Dalija ili: Leonore Fini.[40a] Ali, mada je dio invencije Pavlović-Barillijeve nesumnjivo potekao iz dojmova u muzejima Italije i u pariskim salonima, posve sigurno već i sad možemo postaviti tvrdnju: Pavlović-Barillijeva je upila u svoje slikarstvo različite utjecaje, ali točnije će biti nazovemo li ih *poticajima*, a ti su zaista bili temeljito asimilirani i djelovali su plodno u najboljem smislu te riječi. Kompozicije zrelih godina (nakon 1938) nose posve jasno i vrlo sugestivno individualno obilježje slikaričina duha i predstavljaju zaokruženi način, što u relacijama bez lokalnih granica odaje format umjetnika koji zaslužuje mnogo vidnije mjesto u historiji moderne umjetnosti nego što ga sad ima. Nakon 1938. godine konačno se prostor u kompozicijama sedimentira. U njemu upravo huče psihološke dubine, život materije je intenzivna, ali je vrlo sređena; ritam oblika je naglašeno muzikalan. Još se na početku toga razdoblja struktura kompozicije u dubini često razvija s nekim oklijevanjem, ali opravdanje se za taj suzdržani ritam može naći u konačnome rezultatu djelovanja; same fotografije i reprodukcije djela koja se ne nalaze u zemlji o svemu nam tome mogu mnogo kazati. — Na kraju će produbljeni prostor kompozicije poteći prema horizontu tako snažno da će se pri tome stvoriti autentični »vertigo« prostora, metafizičara i nadrealista (»Kompozicija« iz 1938. god., kat. br. 90, sl. 2) i »Portret mladog čovjeka« (»Pjesnika«? iz 1943, kat. br. 112). Već na nekim ranijim portretima (iz 1936) pojavit će se ponovo sklonost slikarice za tehničku briljantnost izvedbe. Ta je briljantnost izvedbe bila karakteristična za pastelne portrete iz vremena oko 1931. godine, a potom je bila potisnuta. Nova faza, nakon 1938. godine, svojom jasnoćom vizije i mekanim senzualnim ritmom formi ponovo je izazvala opasnost tehničkog rutinerstva i — manirizma. Taj se manirizam zaista i pojavio i osjetljivo razvio najprije na nekim portretima, a zatim u posve kasnim djelima, uglavnom u razdoblju koje pripada boravku u USA. Portreti, naručeni kao i oni koji su nastali spontano, naročito su lako podlegli toj opasnosti. Čak i »Autoportret« već iz 1939. godine (kat. br. 109, sl. 10) pomalo je maniriran. U sretnoj konverziji ili »alkemiji« laboratorija autentičnog umjetnika manirizam, koji je zaprijetio, sam je urodio jednim od najimpresivnijih djela iz 1939. godine: »Ženski lik na stolcu« (kat. br. 107), što se može razabrati već sa fotografije koja je sačuvana u Požarevcu. Također prema fotografiji (color-dia u Požarevcu) »Lika svetice u egzaltaciji« (kat. br. 114) može se zaključiti da je manirističkа prenapetost formi ipak na kraju ukočila život djela.

Opće formalne karakteristike zreloga i najvrednijega dijela opusa Milene Pavlović-Barilli označio je M. B. Protić[41] kao »klasicistički nadrealizam«, što samo od prilike odgovara stvarnosti i ne pogađa suštinu slikarstva umjetnice. Prije svega, izraz njezinih djela nikada u sebi ne sadrži nikakvu agresivnu negaciju što je u većoj ili manjoj mjeri karakteristično za djela autentičnih nadrealista. Upravo suprotno, djela P. Barillijeve sva su natopljena upravo požudnom afirmacijom jednog imaginarnog ali željenog svijeta. Otuda zacijelo potječe činjenica što znatni dio kompozicija nosi o-

[40a] Leonora Fini, rođena 1908. u Argentini. Od 1933. boravi u Parizu gdje se priključuje grupi nadrealista. Djelomično slične figure kao na istovremenim platnima Pavlović-Barillijeve!

[41] Članak u Ninu, 17. X 1954.

sjetljivi autobiografski prizvuk. Zatim morfologija figura zlatne epohe (nakon 1938) nije orijentirana prema duhu antike (kako je to djelomice bio slučaj u prethodnoj fazi od 1932. do 1938), niti prema naturalističkom iluzionizmu, nego prema ranoj renesansi firentinskog tipa Fra Angelicove i napose Boticcellijeve linije. — I još: kultura tehnike u posljednoj fazi već je čak i kult čulne materije namaza, a kao metoda ne dopušta one tehničke vratolomije, koje karakteriziraju sirove fakture jednog Magrittea ili ultrauglađene površine Dalija. Konačno, metoda Pavlović-Barillijeve u posljednjoj je fazi vrlo kompaktna i ne dopušta nikakve tehničke ekskurse.

Naziv »klasicistički nadrealizam« ne pogađa točno ni stoga, što svaki klasicizam (ne i svaka klasika!) nosi u sebi nužnu načelnu sklonost prema statičkim ravnotežama. Nježna dinamika kompozicija Pavlović-Barillijeve, nasuprot tome, uvijek u sebi nosi klicu živog, potencijalnog, ali likovno organiziranog pokreta. Zato njezine slike i pokreću na sebi pogled motrioca u smislu nekog ljuljanja kojemu ne možemo pružiti otpor.

Sastav boja na kasnim djelima posljednje faze možemo zasad samo nagađati. Vjerojatno je on bar srodan onom koji nalazimo na »Kompoziciji« (kat. br. 90, sl. 2) u Narodnom muzeju u Beogradu. To je šareni, ali vrlo muzikalni sklad u kojemu su čak i akcenti suzdržani, no nisu okrenuti prema nekom jedinstvenom neutralnom tonu cjeline. Valovite linije obrisa već se vrlo rano javljaju u opusu Pavlović-Barillijeve — oko 1929. godine. Kasnije se njihovo vijuganje nešto mijenja i postaje nepravilno i nervozno (od 1932. do 1936). Posljednja faza prava je poezija mekane melodiozne krivulje. Ponekad se ona pojavljuje i u kontrastu s pravocrtnom arhitekturom, no taj je kontrast samo pojačava u njezinu djelovanju.

Motivska građa djela kasnoga datuma osjetljivo se razlikuje od one u ranijoj, srednjoj fazi. Tu se više ne pojavljuju specifični, apsurdni sastavi odvojenih dijelova figura, neočekivani predmeti što lebde u zraku i groteskne fizionomije. Sad su to imaginarni portreti, figure u pejzažu i stvarni portreti u realnom ili zamišljenom enterijeru ili pejzažu. I, kao što je likovni medij prostora sad živ, produhovljen i kontinuiran, tako je sad i sadržajna tematika, tj. psihologija izraza napose ponderantna i visoko organizirana. Gradnja prostora u dubinu tijesno je vezana za postavu visine horizonta, i u kompozicijama s niskim obzorom likovi dobivaju prizvuk neke misteriozne veličajnosti. Svi su oblici voluma puni i svijetla su tonova točno odvagnuta.

Opći dojam kasnih djela Pavlović-Barillijeve neobično je atraktivan i živo nas angažira u svakom susretu s tim djelima, pa bilo to i posredstvom fotografija ili reprodukcija. Dok su u prvoj fazi (1928—1932) egzistencije tema u djelima bile prilično indiferentne, u drugoj fazi (1932—1937) pokreće ih katkad naivni, redovito delikatni, ali ipak uvjerljivi patos posebnoga tona, u trećoj fazi (1938—1944) djela su prožeta vrlo sočnom, nostalgičnom poezijom o jednom transcendentalnom svijetu kojemu vrlo dobro pristaje i atribut »serafimski«. Taj mu je atribut sretno pripisao M. Stevanović u svom predgovoru kataloga izložbe u Beogradu 1955. godine.

VI Signali

a) Dragi Mirković, Gradište (kod Požarevca) — ima više slika Pavlović-Barillijeve.
Sime Roksandić, Beograd — tri slike (»Portret brata«, »Glava«, »Crtež«).
Dr. Anka Gođevac, udata dr. Subotić, New York — ima više slika.
Margaret Mallory, New York, prijateljica Pavlović-Barillijeve — ima više slika.
Nepoznato privatno vlasništvo, Sidney, Australija — 13 slika.
Nepoznati privatni posjed, Rim — više slika.
Nepoznati privatni posjed, Beograd — više slika.
Vlasnici, posudioci slika za izložbu u New Yorku 1948. godine, prema bilješki br. 24.
Muzeji: Paris, Jeu de Paume; Rim, bivši Museo Mussolini; Firenza, Galleria degli intellettuali; Parma, Pinacoteca; Haag, Muzej moderne umjetnosti.

b) Ostavština u Požarevcu sadrži osim katalogom obuhvaćenih materijala:
1. nekoliko obiteljskih portreta,
2. oko 200 ulja na platnu, bez okvira,
3. više stotina crteža,
4. više desetaka fotografija djela,
5. kataloge izložbi,
6. korespondenciju,
7. svjedodžbe,
8. biblioteku Milene Pavlović-Barilli,
9. rukopis biografije »Milenin život« (1937),
10. pribor slikarice.

c) Građa, koju je još moguće naći u zemlji:
1. katalozi izložbi od 1928—1939. godine,
2. dokumenti o školovanju na Umjetničkoj školi u Beogradu,
3. dokumenti o traženju zaposlenja.

VII Bibliografija

Ovaj popis, svakako, nije potpun. Sačinjen je prema materijalu u Arhivu likovnog instituta Jugoslavenske akademije u Zagrebu, bibliografskoj kartoteci Leksikografskog instituta u Zagrebu, građi u ostavštini u Požarevcu i prema upozorenjima u samim bibliografskim jedinicama. Zbog jednostavnosti i praktičnosti popisa i zbog njegove oskudnosti nisu pojedine jedinice kategorizirane po vrsti i odijeljene. Red je zasad samo kronološki.

1. D. A.: Izložba slika gce Milene Pavlović-Barili. »Vreme«, 17. XII 1928, Beograd. Prikaz

2. Stojanović Sreten: Izložba radova Milene Pavlović-Barilli. »Politika«, 18. XII 1928, Beograd. Recenzija

3. Pilković Dora: Izložba slika gce Milene Pavlović-Barilli. »Venac« 1. I 1929, Beograd. Recenzija

4. Glavinić, knez Milojković Dobrila: Izložba slikarskih radova gospođice Milene Pavlović-Barili. »Žena i svet«, br. 1, 1929. Prikaz

5. (Krklec Gustav): Izložba slikarskih radova Milene Pavlović-Barilli. »Život i rad«, sv. 13, 1929, januar, Beograd. Recenzija

6. Krklec Gustav: Jesenja izložba slikarskih, vajarskih i arhitektonskih radova u Umetničkom paviljonu. »Život i rad«, februar, 1929, Beograd. Kritika

7. Pilković Dora: Utisci s prve Jesenje izložbe. »Venac«, 20. II 1929, Beograd. Recenzija

8. (Uprava Ženskog pokreta): Izložba umetničkih radova. »Građanin«, 28. IV 1929, Požarevac. Obavijest

9. Raul (Radović Milorad M.): Sa izložbe slikarskih radova gce Milene Pavlović-Barili. »Građanin«, 12. maja 1929. Prikaz

10. Manojlović T.: Jesenja izložba u Umetničkom paviljonu. »Srpski književni glasnik«, 16. IX 1929, Beograd. Recenziją

11. ?: Izveštaj »Građaninu«. Slikarska izložba Milene Pavlović-Barili u Londonu, marta 1931. »Građanin«, 19. III 1931, Požarevac. Report

12. Emilio Cecchi: La pittura di Milena Barilli (predgovor kataloga izložbe u Galleria della Cometa, Rim, 1936, 25. aprila do 4. maja). Literarni tekst

13. Atanasijević Konstantin: Izložba jugoslavenske slikarke Milene Pavlović-Barili u Parizu. »Vreme«, april 1938. Vijest

14. Simić-Milovanović Zora: Milena Pavlović-Barilli. »Hrvatska enciklopedija«, sv. II, str. 232, Zagreb, 1941.

15. Frost Rosamund, Crowninshield Frank, Cassou Jean, Horan Robert: Kratki tekstovi u katalogu izložbe Milene Pavlović-Barilli 3—15. maja 1948. u American-British Art Center, New York.

15a E. Benezit: Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs, Paris, 1948.

16. D. N.: Požarevac dobija galeriju slika. »Politika«, 23. VII 1935, Beograd. Vjestica

17. Protić M. B.: Milena Pavlović-Barili. »Nin« 17. X 1954, Beograd. Prikaz

18. P.-Vć (Vasić Pavle): Barilli-Pavlović, Milena. »Enciklopedija Jugoslavije«, sv. I, 1955, Zagreb.

19. L. M.: Milena Pavlović-Barili. »Politika«, 5. XI 1955, Beograd. Vijest

20. ?: Izložba slika Milene Pavlović-Barili. »Politika« 11. XI 1955, Beograd. Bilješka

21. Protić M. B.: Komemorativna izložba Milene Pavlović-Barilli. »Nin«, 20. XI 1955, Beograd. Recenzija

22. P. V. (Pavle Vasić): Kroz beogradske galerije. »Politika«, 21. XI 1955, Beograd. Recenzija

23. Stevanović Moma: Milena Pavlović-Barili (Uvod u katalog izložbe 11. do 20. novembra 1955, Beograd).

24. Milošević M.: Izložba Milene Pavlović-Barili. »Borba«, 26. XI 1955, Beograd. Recenzija

25. Bogdanka Poznanović: Delo Milene Pavlović-Barili, »Polja«, br. 4—5. okt.—nov. 1955. Esej

26. Emilija di Sant'Angelo: Predgovor monografskom izdanju sa 25 reprodukcija, Rim, 1955.

27. Šijanec France: San i potsvest. »Jugoslavija«, sv. 14, 1957, Beograd. Esej

U rukopisu:

1. Pavlović-Barilli Danica: »Milenin život« (1937)
2. Šuica Jovan: O nadrealizmu u nas. Diplomski rad na Seminaru za povijest umjetnosti Fil. fak., 1958, Beograd.

VIII Preliminarni katalog djela

Ovaj popis obuhvaća samo ona djela koja sam do danas (jesen 1959) mogao naći, vidjeti ili ustanoviti njihovo postojanje prema fotografijama ili reprodukcijama. Stvarni dio kataloga predstavlja kvalitetnu jezgru ostavštine u Požarevcu. — Taj popis trebat će upotpunjavati: a) ostalim djelima u požarevačkoj ostavštini, b) djelima koja su poznata samo po imenu (u katalozima) i c) djelima o kojima postoji bilo kakva druga vijest (navod u pismu i usmenoj predaji), kao i djelima koja se još otkriju.

Kronologija ovoga kataloga nije ni potpuna, a ne može još pretendirati na točnost u svim detaljima. Većina je djela signirana i datirana, pa su prema tome stavljena u grupu koja je nastala odnosne godine. Raspored unutar grupe, s oznakom iste godine, zasad je također samo preliminaran, kao što nije definitivni kronološki položaj onih djela, koja nisu datirana, a stavljena su u grupu neke godine prema formalnim svojim značajkama. Neka su djela smještena u ovaj katalog prema bilješkama na poleđini samih slika ili

na fotografijama koje se čuvaju u Požarevcu. Postoji niz sumnji o tim bilješkama i valjat će ih provjeravati.

1927. GOD.

1. PORTRET MLADE ŽENE
Ulje-karton, 0,470x0,383
Sign: nema
Zapis verso: »Milenin prvi rad München, marta 1927.«
Požarevac.

2. MUŠKI AKT S LEĐA
Akv.-pap., o,356x0,200
Sign: d. d.: Milena, München 3. 1927.
Požarevac.

3. ŠKOLSKA PORTRETNA STUDIJA ŽENE
Akv-pap., 0,358x0,224
Sign.: d. d.: Milena, München 3. 1927.
Požarevac.

4. MUŠKI AKT
Akv.-pap., 0,446x0,240
Sign.: 1. d., München 3. 1927.
Požarevac.

5. ŽENSKA PORTRETNA STUDIJA
Akv.-pap., 0,380x0,253
Sign.: d. d. München 4. 1927.
Požarevac.

6. ŽENSKI AKT NA STOLCU
Akv.-pap., 0,576x0,330
Sign.: d. d. M. P. München 21. IV 27
Požarevac.

7. AUTOPORTRET
Akv.-pap., 0,500x0,360
Sign.: d. d. M. 15. V. 27.
Požarevac.

8. ŽENSKI AKT S LEĐA
Akv.-pap., 0,480x0,265
Sign.: d. d.: M. P. B. 27.
Požarevac.

9. ŽENSKA PORTRETNA GLAVA
Akv.-pap., 0,400x0,320
Sign.: d. d.: M. P. B. 27, München
Požarevac.

1928. GOD.

10. PORTRET ML. ČOVJEKA S PSOM
Ulje-karton 0,737x0,502
Sign.: d. d.: Milena 1928.
Požarevac.

11. PORTRET MLADE ŽENE
Ulje-karton, 0,496x0,363
Sign.: d. d.: Mil. 928.
Požarevac.

12. PORTRET MLADOG ČOVJEKA
Ulje-platno, 1,000x0,640
Sign.: d. d.: M. 28
Požarevac.

13. PORTRET STARIJE ŽENE
Pastel-pap., 0,600x0,450
Sign.: d. d.: Milena 1928.
Požarevac.

14. MUŠKI PORTRET
Ulje-platno, 0,435x0,378
Sign.: nema
Požarevac.

15. ŽENSKI PORTRET
Ulje-platno, 0,622x0,457
Sign.: nema
Požarevac.

16. AUTOPORTRET
Ulje-platno, 0,545x0,457
Sign.: (tragovi) d. g.: Milena
Požarevac.

17. PEJZAŽ S KUĆAMA
Ulje-platno, 0,372x0,480
Sign.: d. d. M.
Požarevac.

18. JAPANKE POD SUNCOBRANOM
Ulje-platno, 0,374x0,278
Požarevac.

1929. GOD.

19. »SALOME«
Pastel-papir, 0,747x0,503
Sign.: d. d.: Milena 1929.
Požarevac.

20. »MODERNA JAPANKA«
Ulje-platno, 0,800x0,623
Sign.: d. d.: M. 29.
Požarevac.

21. »PRVI OSMEH«
Ulje-platno, 0,986x0,747
Sign.: d. d.: MILENA 1929.
Požarevac.

22. AUTOPORTRET
Ulje-platno, 0,560x0,436
Sign.: d. d.: MILENA 1929.
Požarevac.

23. PORTRET DJEČAKA
Ulje-platno, 0,472x0,372
Sign.: d. d.: MILENA 1929.
Požarevac.

24. ŽENSKI PORTRET (AUTOPORTRET?)
Ulje-platno, 0,543x0,442
Sign.: d. d.: MILENA 1929.
Požarevac.

25. BRDSKI PEJZAŽ
Akv.-pap., 0,275x0,350
Sign.: d.: Milena, Jezersko 1929.
Požarevac.

26. PIETA
Crtež olovkom-papir, 0,263x0,345
Sign.: d. d.: MILENA 1929.
Požarevac.

1931. GOD.

27. »CIRKUS«
Ulje-platno, 0,995x0,754
Sign.: d. d.: Milena 1931.
Požarevac.

28. PORTRET DANICE BARILLI
Pastel-pap., 0,736x0,501
Sign.: l. d.: Milena 1931.
Požarevac.

29. AUTOPORTRET
Pastel-sivi papir, 0,520x0,365
Sign.: l.: Milena VIII. 1931.
Požarevac.

1932. GOD.

30. MAGIČNI ŽENSKI LIK
Ulje-platno, 0,500x0,395.
Sign.: d. d.: Milena 1932.
Požarevac.

31. ENIGMATIČNI LIK
Ulje-platno, 0,546x0,458
Sign.: d. d.: Milena 1932.
Požarevac.

32. ALEG. FIGURALNA KOMPOZICIJA
Ulje-platno, 0,595x0,420
Sign.: l. d.: Milena 1932.
Požarevac.

33. ČOVJEK S KONJEM
Ulje-platno, 0,395x0,300
Sign.: d. g.: Milena 1932.
Požarevac.

34. ENIGMATIČNA KOMPOZICIJA
Ulje-platno, 0,552x0,458
Sign.: d. g.: Milena 1932.
Požarevac.

35. ALEG. LIK S CRVENOM VIOLINOM
Ulje-platno, 0,456x0,378
Sign.: d. d.: 1932.
Požarevac.

36. ALEGORIJSKI LIK
Ulje-platno, 0,600x0,390
Sign.: d. g.: Milena 1932.
Požarevac.

37. ALEGORIJSKI LIK
Ulje-platno, 0,600x0,495
Sign.: l. g.: Milena 1932.
Požarevac.

38. DJEVOJKA S GITAROM
Ulje-platno, 0,600x0,500
Sign.: l. g.: Milena 1932.
Požarevac.

39. ŽENSKI AKT U PEJZAŽU
Ulje-platno, 0,595x0,490
Sign.: d. g.: Milena 1932.
Požarevac.

40. Ž. ALEGORIJSKA LUTKA
Ulje-platno, 0,605x0,457
Sign.: d. d.: Milena 1932.
Požarevac.

1933. GOD.

41. ŽENSKO POPRSJE
Ulje-platno, 0,406x0,328
Sign.: d. d.: 1933.
Požarevac.

42. PARISKA ULICA
Ulje-platno, 0,345x0,377
Sign.: l. g.: Milena 1933.
Požarevac.

43. »DAN i NOĆ«
Ulje-platno, 0,737x0,596
Sign.: d. d.: Milena 1933.
Požarevac.

44. ENIGMATIČNI Ž. LIK
Ulje-platno, 0,606x0,460
Sign.: l. d.: Milena 1933.
Požarevac.

45. ENIGMAT. MRTVA PRIRODA
Ulje-platno 0,396x0,300
Sign.: d. g.: Milena 1933.
Požarevac.

46. MRTVA PRIRODA S LUBENICOM
Ulje-platno 0,650x0,546
Sign.: l. g.: Milena 1933.
Požarevac.

47. ENIGMATIČNA KOMPOZICIJA
Ulje-platno, 0,460x0,542
Sign.: d. d.: Milena 1933.
Požarevac.

48. CRNA ŽENA S FIGUROM
Ulje-platno 0,590x0,444
Sign.: l. d.: Milena 1933.
Požarevac.

49. AUTOPORTRET
Ulje-platno 0,642x0533
Sign.: l. g.: Milena 1933.
Beograd, Nar. muzej, br. 1879.

50. AUTOPORTRET S MASKOM
Ulje-platno, 0,540x0,460
Sign.: l. g.: Milena 1933.
Beograd, Zb. S. Miličić.
Pohrana Nar. muzej.

51. FANTASTIČNA KOMPOZICIJA S DVA LIKA
Sign.: d. g.: Milena 1933.
Repro. br. 2 u Bibl. br. 26

52. FANTASTIČNA KOMPOZICIJA S BUDHINIM LIKOM
Ulje-platno
Sign.: d. d.: Milena 1933.
Repro. br. 3 u Biblio. br. 26.

53. MAŠTOVITA KOMPOZICIJA S MJESEČINOM
Ulje-platno
Sign.: ?
Repro. br. 8 u Biblio. br. 26.

54. ŽENA S VELOM
Ulje-platno
Sign.: ?
Repro. br. 8 u Biblio. br. 26.

55. CVIJEĆE U VAZI
Ulje-platno
Sign.: ?
Repro. br. 7 u Biblio. br. 26.

56. PIERROT SA PSOM
Ulje-platno 0,450x0,400
Sign.: nema
Požarevac.

57. LIK SA PSOM U SPILJI
Ulje-platno 0,603x0,490
Sign.: l. g.: Milena
Požarevac.

1934. GOD.

58. ENIGMAT. KOMPOZICIJA S DVIJE GLAVE
Ulje-platno 0,455x0,376
Sign.: d. g.: Milena 1934.
Požarevac.

59. ŽENSKO POPRSJE
Ulje-platno 0,346x,0271
Sign.: d. g.: Milena 1934.
Požarevac.

60. »VENECIJANSKI DUŽD«
Ulje-platno 0,543x0,458
Sign.: l. g.: Milena 1934.
Požarevac.

61. ŽENA S LEPEZOM
Ulje-platno
Sign.: d. g.: Milena 1934.
Foto u Požarevcu.

62. FANTASTIČNA FIGURALNA KOMP.
Ulje-platno
Sign.: nema
Požarevac.

63. ŽENA S VELOM UZ PETROLEJKU
Ulje-platno
Sign.: nema
Bilješka na foto. u Požarevcu:
Paris 1934.
Repro. br. 11 u Biblio. br. 26.

1935. GOD.

64. ŽENA U VELU S PSOM I DJETETOM
Ulje-platno 0,620x0,500
Sign.: d. d.: Milena 1935.
Požarevac.

65. AUTOPORTRET U CRNOJ HALJINI
Ulje-platno
Sign.: d. g.: Milena 1935.
Repro. br. 12 u Biblio. br. 26.

66. LIK S CRNOM RUKAVICOM
Ulje-platno
Sign.: d. g.: Milena 1935.
Repro. br. 5 u Biblio. br. 26.

67. ALEGORIJSKA KOMPOZICIJA S FIGURAMA
Crtež-papir
Sign.: d. d.: Milena
Foto u Požarevcu.

1936. GOD.

68. PORTRET SIBE MILIČIĆA
Ulje-platno 0,650x0,541
Sign.: d. d.: Milena 1936.
Požarevac.

69. AUTOPORTRET S ANTIKNOM GLAVOM
Ulje-platno
Sign.: d. g.: Milena 1936.
Repro. br. 13 u Biblio. br. 26.

70. LUTKA
Ulje-platno 0,560x0,468
Sign.: d. g.: Milena 1936.
Požarevac.

71. MADONA (?) S DJETETOM
Ulje-platno 0,450 x 0,403
Sign.: 1. g.: Milena 1936.
Požarevac.

72. STARICA S LEPTIROM
Ulje-platno 0,563x0,470
Sign.: d. g.: Milena 1936.
Požarevac.

73. DJEVOJKA S LUTNJOM I PISMOM
Ulje-platno 0,556 x 0,465
Sign.: 1. g.: Milena 1936.
Požarevac.

74. DJEVOJKA S VELOM
Ulje-platno 0,453 x 0,402
Sign.: d. g.: Milena 1936.
Požarevac.

75. PORTRET MLADE ŽENE
Ulje-platno 0,450 x 0,403
Sign.: 1. g.: Milena 1936.
Požarevac.

76. ŽENE UZ PLETIVO
Ulje-platno
Sign.: ?
Foto u Požarevcu.

77. FANTASTIČNA KOMPOZICIJA
Ulje-platno
Sign.: ?
Foto u Požarevcu.

78. FANTASTIČNA KOMPOZICIJA
Ulje:platno
Sign.: ?
Foto u Požarevcu.

79. DJEVOJKA SA PSOM
Ulje-platno
Sign. d. d.: Milena 1936.
Foto u Požarevcu.

80. ŽENSKA FIGURA
Ulje-platno
Sign.: Milena 1936.
Foto u Požarevcu.

81. CVIJEĆE U VAZI
Ulje-platno 0,558 x 0,470
Sign.: d. d.: Milena 1936.
Požarevac.

82. ŽENA S LEPEZOM
Ulje-platno 0,560 x 0,467
Sign.: d. g.: Milena 1936.
Požarevac.

1937. GOD.

83. USNULA DJEVOJKA S PTICAMA
Ulje-platno
Sign.: l. d.: Milena 1937.
Foto u Požarevcu.

84. »TIŠINA«
Ulje na drvu 0,396 x 0,345
Sign.: l. d.: Milena 1937.
Požarevac.

85. ŽENSKI PORTRET
Ulje-platno
Sign.: ?
Foto u Požarevcu.

86. »SOVA«
Ulje-platno
Sign.: l. d.: Milena 1937.
Foto u Požarevcu.

87. SOKOLICA UZ GNIJEZDO
Ulje-platno 0,400 x 0,300
Sign.: nema
Požarevac.

88. PORTRET MAJKE
Ulje-platno
Sign.: ?
Foto u Požarevcu.

89. SLIKARICA SA STRIJELCEM
Ulje-platno 0,782 x 0,645
Sign.: d. d.: Milena
Požarevac.

1938. GOD.

90. KOMPOZICIJA
Ulje na drvu 0,410 x 0,328
Signirano: l. d.: Milena 1938.
Beograd, Zb. S. Miličić, Pohrana u Narodnom muzeju.

91. AUTOPORTRET
Ulje-platno 0,635 x 0,522
Sign.: nema
Beograd, Izv. veće NRS, Protokol.

92. VENERA S LAMPOM
Ulje-platno 0,640x0,800
Sign. nema
Beograd, Savet za nauku

93. ALEGORIJA
Ulje-platno
Sign.: ?
Foto u Požarevcu.

94. ANĐELI
Ulje-platno
Sign.: ?
Repro. br. 21 u Biblio. br. 26.

95. DJEVOJKA S LAMPOM
Ulje-platno
Sign.: ?
Beograd, Izv. veće NRS

96. ŽENSKI PORTRET
Ulje-platno
Sign.: d. g. MILENA 193?
Foto u Požarevcu.

97. ALEGORIJSKA KOMPOZICIJA
Ulje-platno
Sign.: ?
Foto u Požarevcu.

98. ŽENSKA POLUFIGURA U FANTASTIČNOJ HALJINI
Ulje-platno
Sign.: ?
Repro. br. 18 u Biblio. br. 26.

99. DAMA S PETROLEJKOM
Ulje-platno
Sign.: ?
Repro. br. 9 u Biblio. br. 26.

100. ŽENA PRED REŠETKOM
Ulje-platno
Sign.: ?
Repro. br. 9 u Biblio. br. 26.

101. DJEVOJKA U SOBI
Ulje-platno
Sign.: ?
Repro. br. 14 u Biblio. br. 26.

102. DJEVOJKA SA SOKOLOM
Ulje-platno
Sign.: ?
Repro. br. 15 u Biblio. br. 26.

103. »MELANKOLIJA«
Ulje-platno
Sign.: ?
Repro. br. 16 u Biblio. br. 26.

104. FANTASTIČNA KOMPOZICIJA S LEPTIRIMA
Ulje-platno
Sign.: ?
Foto u Požarevcu.

105. DJEVOJKA SA SVJETILJKOM NA LAGUNI
Ulje-platno
Sign.: ?
Repro. br. 19 u Biblio. br. 26.

106. Ž. AKT S OGLEDALOM
Crtež
Sign.: d. d.: Milena
Foto u Požarevcu.

1939. GOD.

107. ŽENSKI LIK NA STOLCU
Ulje-platno
Sign.: d. d.: Milena 1939.
Foto u Požarevcu.

108. POMONA (?)
Ulje-platno
Sign.: ?
Repro. br. 20 u Biblio. br. 26.

109. AUTOPORTRET
Ulje-platno
Sign.: ?
Repro. u »Oggi«, 25. V. 1940. Rim.

1940. GOD.

PORTRET ČOVJEKA
Ulje-platno
Sign.: 1940.
Repro. br. 22 u Biblio. br. 26.

111. PORTRET BETTY FINAN
Ulje-platno
Sign.: ?
Repro. br. 23 u Biblio. br. 26.

1943. GOD.

112. PORTRET ML. ČOVJEKA
Ulje-platno
Sign.: d. d.: Milena 1943.
Repro. br. 24 u Biblio. br. 26.

1944. GOD.

113. LIK ŽENE U DUGOJ CRNOJ HALJINI
Ulje-platno
Sign.: ?
Repro. br. 25 u Biblio. br. 26.

114. SVETICA U EGZALTACIJI
Ulje-platno
Sign.: ?
Vlasnik: G. C. Menotti
Color-dia u Požarevcu.

IX Kronologija izložbi

Ovaj popis sadrži samo one izložbe koje su dosada mogle biti utvrđene. Posve je sigurno da će dalje traženje otkriti cijeli niz drugih izložbi na kojima je Pavlović-Barillijeva nastupala sama ili sudjelovala u grupi drugih umjetnika.

1. 1928, jesen, »Jesenja izložba«, u Umetničkom paviljonu, Beograd.

2. 1928, 16. prosinca otvorena samostalna izložba u Novinarskom domu, u Beogradu.

3. 1929, 3. svibnja, otvorena samostalna izložba u »Krstinoj kući«, u Požarevcu.

4. 1929, svibnja, »Proljetna izložba jugoslavenskih umjetnika«, u Umetničkom paviljonu u Beogradu.

5. 1929, jesen, »Jesenja izložba« u Umetničkom paviljonu u Beogradu.

6. 1931, ožujka, samostalna izložba u Bloomsbury-Gallery u Londonu.

7. 1933, samostalne izložbe u Galeriji »Jeune Europe« i u galeriji »Quatre Chemins« u Parizu.

7a. 1934, Salon des Tuileries.[42]

8. 1933, samostalna izložba u Londonu.

9. 1936, od 25. travnja do 4. svibnja samostalna izložba u Galleria della Cometa u Rimu.

10. 1937, samostalna izložba u Firenzi (?).

11. 1938, izložba u Parizu (samostalna?).

12. 1939, ožujka, kolektivna izložba slikara iz Jugoslavije u Parizu.

13. 1939, kolektivna izložba pariske grupe jugoslavenskih umetnika, od lipnja do kolovoza u Beogradu.

14. 1940, izložba kod Juliena Levyja u New Yorku.

15. 1943, samostalna izložba u Corcoran-Gallery u New Yorku.

16. 1948, 3 — 15. svibnja, komemorativna izložba u American-British Art Center, New York.

17. 1955, 11 — 20. studenoga komemorativna izložba u Galeriji ULUSA na Terazijama u Beogradu.

---

[42] Stavak u Bénezitovu rječniku spominje da je Barillijeva tom prilikom izlagala: »Portret pianista Gourevitcha«, »Akt«, »Portret pianista Gonzalesa« i »Ženu s lepezom«.

RÉSUMÉ

L'artiste Milena Pavlović-Barilli a été ignorée pendant de longues années, et c'est seulement grâce à l'exposition commémorative de Belgrade en 1955 que son oeuvre a suscité un certain intérêt. Cette circonstance a permis de constater que l'oeuvre de Mme Pavlović-Barilli était de haute valeur réelle et qu'une place de choix lui était due dans l'histoire de l'art moderne de notre pays. Milena Pavlović-Barilli a fait son éducation artistique pour la plupart à l'étranger, où elle a d'ailleurs crée la majeure partie de son oeuvre. Pourtant il existe certains liens qui nous permettent d'incorporer son nom à l'histoire de l'art de son pays natal.

Milena Pavlović-Barilli est née en 1905 à Požarevac de Danica, sa mère et de Bruno Barilli, son père, qui était un critique musical éminent et qui professait à Rome (1880—1952). Dès sa tendre enfance Milena mena avec sa mère une vie agitée et errante qui les conduisit de l'Italie, l'Autriche et l'Espagne à la France et l'Angleterre. Finalement Milena partit seule aux Etats-Unis (1939) où elle mourut soudainement (1945).

Milena Pavlović-Barilli étudia la peinture à l'école des Beaux-Arts de Belgrade et à l'Académie de Munich chez Habermann et von Stuck. Ses premiers travaux conservés datent de 1927, on y distingue encore l'empreinte scolaire de l'Académie. En 1930 commença la vie nomade de l'artiste en même temps que sa maturité, si bien qu'elle réalisait dès 1932 en grande partie son oeuvre capitale. Cette année coincidait également à un changement considérable dans sa carrière artistique. Dans ses compositions d'alors se révellent des éléments d'une imagination libre dans laquelle on retrouve même une certaine mesure de symbolisme. Milena peint des compositions aux figures étranges. elle fixe les espaces sous formes de scènes fantastiques, elle fait allusions parfois à l'antiquité, les sujets se montrent dans des aspects inattendus. On a souvent baptisé du nom de surréalisme cette façon de peindre de Milena Pavlović-Barilli, cependant le type de son inspiration, son vocabulaire plastique et le génie de son expression ne sont pas entièrement identiques avec ce qu'on a l'habitude d'appeler de ce nom dans les oeuvres des »classiques« surréalistes.

La floraison de l'oeuvre de Milena Pavlović-Barilli se développa en qualité surtout après 1938. Dans les quelques années qui précédèrent sa mort elle peignit ce qu'il y a dans son oeuvre de plus intéressant et ce qui est de plus haute valeur. Les compositions de cette époque refoulent l'imagination »libre« dans le fond même de l'oeuvre, et les peintures de l'artiste ne comportent plus de paradoxes poetiques ni les capacités combinatoires qui fréquemment la mettaient en danger de rendre litteraire la construction de ses compositions. Elle peint les figures dans de profonds espaces qui deviennent vivants, pleins de médium poétique, agissent parfois comme de douces visions, et effectivement leur vérité sincère peut prouver leur propre réalité. La matière du coloris est mûre voire noble. La technique en est sûre et ne dépend plus des risques du hasard. Milena Pavlović-Barilli a élaboré sa façon de peindre entièrement seule ou presque. On assure souvent avec plus ou moins de compétence qu'elle a dû subir l'influence des mondes poétique de Fra Angelico, Botticelli, De Chirico, Chagall et autres. Il serait plus exacte d'affirmer que, tout en puisant les rudiments de son art dans les musées italiens et les galeries de Paris et de Londres, elle assimila si créativement toutes ces incitations qu'elle laissa une oeuvre d'une note personnelle indubitable.

LJUBO KARAMAN

O PORIJEKLU PREGRADNIH ZABATA STAROHRVATSKIH CRKAVA

REPRODUKCIJE TB I i II

Nedavno je Julius Baum objelodanio ulomke ranosrednjovjekovnih pleternih skulptura iz Hirsaua u južnoj Njemačkoj, potpuno sličnih poznatim skulpturama naših crkava starohrvatskog doba.[1] Držeći jedan od tih ulomaka dijelom zabata crkvene pregrade u obliku trokuta iznad luka u podanku zabata, kakvih imamo u velikom broju u našim starohrvatskim crkvama[2], i polazeći od činjenice da su takvi zabati u ranosrednjovjekovnoj Dalmaciji vrlo brojni, a u Italiji rijetki, on je sklon uzeti, da takav tip zabata crkvene pregrade potječe iz hrvatskih krajeva na istočnoj obali Jadrana i da je odatle prešao, u malom broju, u Italiju.

Ovo Baumovo, za nas vrlo zanimljivo nagađanje, je na liniji povećanog interesa za umjetnost ranog srednjeg vijeka uopće i posebno interesa za starohrvatsku umjetnost u našim krajevima u posljednje vrijeme. Sve su brojniji i češći članci i publikacije o umjetnosti ranog srednjeg vijeka i o još uvijek spornom problemu pleternih skulptura crkvenog namještaja tog doba[3]. Priređuju se, dapače, redovito posebni kongresi namijenjeni istraživanju i raspravljanju problema predromaničke umjetnosti. U Erlangenu H. Paulus rukovodi nedavno osnovanim zavodom Deutsches Institut für merowingisch-karolingische Kunstforschung; zavod zamišlja izdanje corpusa svih ranosrednjovjekovnih pleternih skulptura raznih zemalja, pri čemu će vidno mjesto biti namijenjeno starohrvatskom materijalu. Daleko je za nama vrijeme, kada su se starohrvatske skulpture jednostavno pripisivale germanskim Langobardima koji nisu nikada bili ni vladali u našim krajevima, osim Istre; ili putujućim majstorima iz Italije, magistri comacini, navodno klesarima iz okolice jezera Como u sjevernoj Italiji, što se spominju u ediktu langobardskog kralja Rotarija sredinom 7. stoljeća, dakle u vrijeme kada pleternih skulptura italsko-starohrvatskog tipa nije još uopće bilo.

Nedavno je madžarski historičar umjetnosti u Münchenu Th. v. Bogyay objelodanio informativan članak u kojem iscrpno i objektivno iznosi mišljenja i rezultate istraživanja raznih, a osobito naših stručnjaka o pitanju pleternih skulptura.[4] Polazeći

[1] Up. Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte, Stuttgart 1958, g. XVII, str. 241-252. Ulomci potječu iz crkve, koju je g. 830. dao podići Nijemac Noting, biskup Vercellija u Italiji, koji je ponio preko Alpa u Hirsau moći sv. Aurelija poklonjene mu od nadbiskupa u Milanu.

[2] Baum uspoređuje ulomak iz Hirsaua s ulomkom iz biskupske katedrale iz Biskupije kod Knina, koji sam reproducirao u djelu »Iz kolijevke hrvatske prošlosti«, Zagreb 1930, sl. br. 49. Ovaj kninski ulomak je, međutim, po svoj prilici pripadao ne pregradnom zabatu nego pristupnoj strani propovjedaonice. To može biti slučaj i kod ulomka iz Hirsaua. Širina ulomka iz Hirsaua — u izvornom stanju bila je njegova širina oko 2 m — svakako prekoračuje obične dimenzije jedne strane zabata pregrade; pored toga nisu mi poznati tako niski zabati, kakvi bi imali biti ovi iz Biskupije i Hirsaua (Baum ih za razliku od šiljastih zabata, Steilgiebel, nazivlje niskim, položitim zabatima, Flachgiebel).

[3] Začudo, koliko je truda a bez pravog, složnog rezultata uloženo u rješavanje tog problema. To potječe u prvom redu od toga, što pored velike erudicije i širokog materijala upotrebljenog pri izučavanju problema često nedostaje čvrsti metodički postupak u izvađanju zaključaka. Još uvijek je većina pisaca sklona jednostranim i ekstremnim tezama ne uzimajući u obzir stvarnu složenost problema: jednostavno se preuveličava ili se naprosto niječe svaki udio Bizanta, odnosno Langobarda, u formiranju pleternih skulptura, a osim toga ne razlikuje se dovoljno pojava pleternih motiva na spomenicima razne vrsti i različitih zemalja u prvim stoljećima srednjega vijeka prije Karla Velikog od pleternih kamenih skulptura, koje se tokom 8. stoljeća formiraju na tlu Italije, a krajem stoljeća carstvo Karla Velikog utire im put i u neke krajeve susjedne Italije.

Između italsko-starohrvatskih pleternih skulptura i suvremene plastične dekoracije u Bizantu ima sličnosti ali i bitnih razlika; prve su posljedica njihovog zajedničkog korijena u umjetnosti kasne antike, a druge različitog reagiranja Bizanta i Zapada na to naslijeđe. Germanski Langobardi nisu nikako neposredni tvorci pleternih skulptura; one se javljaju u vrijeme kada Langobarda nestaje kao naroda; središte Langobarda i sijela njihovih vladara vremenski zaostaju u formiranju pleternih skulptura; sačuvana imena majstora pleternih skulptura su listom latinska, a

od uvjerenja da su se karlovinške pleterne skulpture crkvenog namještaja formirale tokom 8. stoljeća na tlu Italije, Bogyay navodi kriterije, po kojima možemo sa vjerojatnošću u pojedinom slučaju odrediti, da li takve skulpture, koje se od oko g. 800. javljaju u raznim krajevima, što graniče s Italijom, potječu iz Italije ili su izrađene od domaćih majstora u samom tom kraju po uzoru italskih skulptura. Prvo će po Bogyayu biti slučaj kod pleternih skulptura u njemačkim krajevima između gornje Rajne i srednjeg Dunava, koje se poslije g. 800. odjednom, u već zrelim oblicima, amo tamo javljaju u ograničenom broju, pa onda isto tako brzo nestaju kako su se i pojavile. A drugo će biti u Dalmaciji, gdje se takve skulpture javljaju u velikom broju i traju u raznim oblicima sve do 12. stoljeća, kada ih u Italiji više nema. Bogyay nadalje ističe, da klesarsko umijeće nije laki zanat i da preduvjet za izrađivanje pleternih skulptura jest zanatska klesarska tradicija u gospodarskom naselju gradskog tipa. A to nisu imala germanska i slavenska plemena seobe naroda, pa Bogyay drži da su preduvjeti za izrađivanje tih skulptura u domaćim radionicama postojali osim u Italiji još vjerojatno u južnom dijelu Francuske i svakako u Dalmaciji. Bogyay piše: In Dalmatien dagegen, und wahrscheinlich auch in Frankreich, waren in der romanischen Stadtkultur die Voraussetzungen nicht nur für die Übernahme des neuen Produktionszweiges gegeben, sondern auch für seine Fortführung. Kršćanska misionarska akcija upoznala je, prema tome, Hrvate s pleternim skulpturama, a dodir s romanskim gradovima bizantskog dalmatinskog temata dao im je tehnički preduvjet za izrađivanje skulptura od strane domaćih majstora.

Još dalje ide u uvodnom spomenutom članku Baum, koji misli da je karakterističan oblik šiljastih pregradnih zabata s lukom u podanku potekao od Hrvata i odatle prešao ne samo u susjednu Korušku, nego, istina u malom broju, i u samu Italiju. Potrebno je da se osvrnemo na ovaj članak i mišljenje Bauma, dobrog poznavaoca umjetnosti srednjeg vijeka.

U svojem članku Baum iznosi razvoj pregrade pred svetištem i oltarom u starokršćanskim srednjovjekovnim crkvama. U prvo vrijeme pravile su se visoke ograde sačinjene od ploča (pluteja) između pilastrića a potom je ograda prerasla u visoku pregradu s vodoravnom ogradom (trabs), koju nose stupići; ovaj posljednji tip dugo se javlja u raznim krajevima Zapada a trajno se podržava u Bizantu (templon), gdje se s vremenom razvija u tzv. ikonostas. Moram, međutim, upozoriti na varijantu ovog posljednjeg tipa pregrade, naime varijantu, u kojoj se vodoravna greda pred ulazom u svetište savija u luk.

Imamo sačuvane rijetke ostatke takvih pregrada u Italiji i u našim krajevima, Dalmaciji i Istri; a spominju se i drugdje u historijskim izvorima pregrade s lukom u sredini iz kraja 8. i iz početka 9. stoljeća. Znam za lukove takvih pregrada iz Brescie, Venecije i Cividale iz 8. stoljeća, a Braun navodi takav tip pregrade iz crkve u Leprignano kod Nepi, koju on datira 11. stoljećem. Iz naših krajeva poznat mi je luk iz Sućurca kod Splita iz kraja 8. stoljeća, luk uzidan u pokrajna vrata stubišta Sv. Donata u Zadru, vrlo vjerojatno iz početka 9. stoljeća; a čitava pregrada takova tipa iskopana je iz ruševina crkve Sv. Lovre kod Šijane u južnoj Istri, koju Marušić stavlja u vrijeme malo prije g. 800. (sl. br. 2). U Dalmaciji javlja se, odnosno vraća se ovakav tip pregrade s lukom pred oltarom i u kasnije doba: u crkvi otkopanoj nedavno u Brnazima kod Sinja (po Gunjači 9—10. st.); u Sv. Trojici u Splitu, po meni iz 11. stoljeća; u negda kneževskoj crkvi Sv. Marte u Bijaćima, obnovljenoj po tamošnjem seljačkom naselju pri samom kraju 12. stoljeća; u ranoromaničkoj crkvi Sv. Marije u Zadru (v. još neobjelodanjenu doktorsku dizertaciju T. Marasovića).

---

ne langobardska, a čitav ponor dijeli pleterne motive što se na skulpturama jasno dižu sa pozadine od zamršenog klupka pletera i životinjskih udova na zlatarskim predmetima, stvarnoj umjetničkoj ostavštini Langobarda. Ali ne možemo nijekati, da u življu sjeverne i srednje Italije, gdje su se tokom 8. stoljeća formirale pleterne skulpture, nije bilo langobardske krvi i da je neplastična i nefiguralna dekoracija pleternih skulptura odgovarala sklonostima novo doseljenih plemena seobe naroda.

Plastiku prvih stoljeća srednjega vijeka karakterizira opadanje relijefa, zazor od figuralnog i sklonost obilatom ukrasu (tome su pridonijeli konvergentno razni faktori, s jedne strane stilska evolucija antike pri izmaku i ojačani utjecaj orijenta u isto doba, a s druge strane tradicionalna sklonost novodoseljenih plemena seobe naroda linearnom urešavanju površina). U takvim se prilikama naravno širi i afirmira pojava različitih kombinacija pletera. Obilni pleterni ukras javlja se stvarno u isto vrijeme i u koptskom tekstilu i freskama i u irskim minijaturama i u zlatarskim proizvodima germanskih naroda kao i u sporadičnim skulpturama s motivom pletera raznih zemalja Zapada prije vremena cara Karla Velikog. Ali sve te grane umjetnosti su, pored rijetkih pozajmica jednih od drugih, u stvari pojave samostalne i neovisne jedne od drugih, dok su karlovinške skulpture italskog podrijetla u samoj Italiji i susjednim joj krajevima vrlo često slične i u cjelini i u detalju u motivima, njihovom rasporedu i izradi do tog stepena da ih bez naznake kraja odakle potječu jedva možemo razlikovati i ubicirati. Tako, na primjer, za spomenute, od Bauma objelodanjene pleterne skulpture iz Hirsaua, da nije naznačeno njihovo podrijetlo, naš bi se stručnjak pitao, da li ih je vidio u zbirci starohrvatskih skulptura u Splitu, Zadru itd. Te skulpture moraju, prema tome, imati zajedničko podrijetlo i budući je ono, po postepenom formiranju, utvrđeno na tlu Italije, nauci preostaje samo da u pojedinom slučaju odredi, radi li se kod skulptura izvan Italije o dobavljanju majstora, odnosno uvozu gotovih skulptura iz Italije ili se radi o proizvodima domaćih majstora susjednih krajeva Italije po uzoru skulpture iz te zemlje.

Vidi niže o kriteriju za raspoznavanje u tom pogledu.

[4] Up. članak Thomas v. Bogyay, Zum Problem der Flechtwerksteine u »Karolingische und Ottonische Kunst«, Wiesbaden 1957, str. 262-276.

U isto vrijeme, u odmaklom 8. i prvoj polovici 9. stoljeća spominju se, kako rekosmo, u historijskim izvorima kod nekih istaknutih građevina pregrade pred oltarom s vodoravnom gornjom gredom, što prelazi u luk. Učenjak i pjesnik Angilbert († 814) podigao je samostan St. Riquier (Centula), u kojem se u vezi s oltarom spominju trabes cum arcubus; Pavao Warnefried († 801) piše na nekom mjestu fabricare iussit altare atque cancellos arcusque per gyrum; a za papu Sergija II (844—847) je zabilježeno da je u S. Giovanni in Laterano ambitum sacri altaris perfecit... columnas cum marmoribus desuper in gyro sculptis decoravit. Sličnu sklonost oblom luku u pregradi pred oltarom pokazuju i neke ranosrednjovjekovne crkve u Španiji sa svetišnom pregradom u obliku trojne arkade (St. Maria de Naranco 8. st., S. Cristina de Lena 8 st., S. Miguel de Escalada 10 st.)[5]

Označivanje pristupa pred svetištem uzdignutim lukom u stvari je nastavak tradicije antike, da se nešto ističe ili da se nečemu iskazuje počast oblom savinutom gradnjom ili linijom; na toj su podlozi nastale oble niše i egzedre u profanim i oble apside u religioznim građevinama. Još jače isticanje realizira druga varijanta visoke svetišne pregrade sa vodoravnim gredama, to jest ona varijanta u koje se pred ulazom u svetište luk produžuje u šiljasti zabat[6]. To je tip pregrade starohrvatskih crkava, porijeklo kojega je još jednom pokrenuo Baum[7].

Davno sam bio zapazio, da su kod nas na istočnoj obali Jadrana šiljasti zabati pregrade s lukom u podanku vrlo česti a u samoj Italiji vrlo rijetki te sam u svojoj knjizi »Iz kolijevke hrvatske prošlosti« (str. 110) ubrajao ovu pojavu u varijante, kojima su hrvatski krajevi reagirali na umjetnost, koju su sa pokrštenjem bili primili iz krajeva s druge strane Jadrana. Bio sam, naime, i ostajem kod uvjerenja, da su se pleterne skulpture u onom obliku, u kojem se javljaju u ranom srednjem vijeku kod Hrvata, najprije formirale na tlu Italije. A crpim to uvjerenje u prvom redu iz činjenice, da se upravo u krajevima sjeverne i srednje Italije tokom čitavog 8. stoljeća može pratiti, korak po korak, formiranje i sazrijevanje tih skulptura, dok su na etničkom teritoriju Hrvata tek prekrštenjem hrvatskih poglavica oko g. 800. bili stvoreni preduvjeti za podizanje crkava i njihovu opskrbu kamenim namještajem.

Činjenica jest, da se kod Hrvata pleterne skulpture javljaju gotovo bez iznimke u već sazrelim oblicima. Poznata su mi sa hrvatskog teritorija dva spomenika u prelaznim oblicima ka punoj zrelosti pleternog stila, a to su pregradni luk iz Sućurca kod Splita, plod misionarskog nastojanja prvog srednjovjekovnog nadbiskupa Splita Ivana Ravenjanina iz druge polovice 8. stoljeća i krstionica iz Nina s natpisom kneza Višeslava, vrlo vjerojatno iz vremena pokrštenja Hrvata po franačkim misionarima oko g. 300. Jedino su gradovi zapadne obale Istre i gradovi bizantskog temata Dalmacije, kojih je romansko pučanstvo i poslije dolaska Hrvata uz jezik i vjeru bilo sačuvalo tradiciju antikne kulture i kontinuitet zanatske vještine, mogli sudjelovati u formiranju pleternih skulptura pod sličnim uvjetima kao i u samoj Italiji. Činjenica je, da u tim gradovima imamo više skulptura, koje po stilu moramo staviti u vrijeme 7—8. stoljeća (historijskim podatkom pobliže je datiran ciborij iz Novigrada u Istri biskupa Mauricija oko g. 780)[8].

S prekrštenjem upoznaše Hrvati italske pleterne skulpture crkvenog namještaja pa ih uskoro počeše proizvoditi u vlastitoj zemlji unoseći u tome i vlastitu interpretaciju i varijante. Ovo posljednje zapažamo osobito na kraju vremena i teritorija prostiranja pleternih skulptura u našim krajevima; to jest, pri izmaku ove grane umjetnosti i njezinom prijelazu k romanici u drugoj polovici 11. stoljeća, te u krajevima južno od Neretve, udaljenijim od kraja, odakle su Hrvatima vjerojatno došle pleterne skulpture, a to je krajnji sjeveroistočni dio Italije[9]. Ispravnost pretpostavke, da je najveći dio pleternih skulptura u našim krajevima rad domaćih majstora — a tu pretpostavku danas priznaje i ve-

[5] Up. za ove crkve u Španiji P. Frankl, Die frühmittelalterliche und romanische Baukunst, Wildpark-Potsdam 1926, sl. 63, 69 i 70, a za ostalo gore rečeno vidi tekst i literaturu navedenu u mojem članku u Vjesniku hrvatskog arheološkog društva, Zagreb, N. S. XXII-XXIII, 1942-43, str. 87 ss, pa još Braun, Der christliche Altar, München, 1924, II, str. 662 (Leprignano), članak Marušićev u Starohrvatskoj Prosvjeti, Zagreb, 1958, Ser. III, sv. 6, str. 219 (Sv. Lovro kod Šijane), članak Gunjače u Starohrvatskoj Prosvjeti, Zagreb, 1955, Ser. III, sv. 4, sl. 16 (Brnaze) i moju knjigu Iz kolijevke hrvatske prošlosti, Zagreb 1930, sl. 44 (Sv. Trojica u Splitu).

[6] Up. prikaz sveca pod sličnom pregradom u menologiju cara Vasilija II iz kraja 10. stoljeća u V. N. Lazarev, Istorija bizantinskoj živopisi, Moskva, 1948, tab. 71.

[7] U našoj literaturi se ovakav zabat nazivlje tegurijem, što nije ispravno. Tegurium, tegumen i slično jest objekt, koji nešto pokriva, to jest ciborij, koji natkriva oltar. Potvrdu toga vidi u Du Cange, Glossarium mediae et infimae latinitatis, Niort 1887, s. v. tegurium i u Braun, D. christl. Alt., n. dj. II, str. 190. Na ciboriju iz Novigrada (Cittanuova) u Istri natpis počinje s riječima »HOC TIGUMEN« (v. Caprin, L'Istria nobilissima, Trieste 1905, I, str. 56. Pometnja je po svoj prilici nastala odatle, što su u Italiji Cattaneo, a po njemu u nas Radić, šiljaste zabate s lukom pri dnu držali dijelovima ciborija a ne svetišnih ili oltarskih pregrada.

[8] Up. Caprin, L'Istria nobilissima, n. dj., str. 56.

[9] Da su pleterne skulpture došle k Hrvatima iz tog kraja Italije vjerojatno je već po tome, što su one k njima došle s pokrštenjem, a ono je uslijedilo poslije uspješnih borbi furlanskog markgrofa, izvađača ekspanzivne politike Karla Velikog, s Hrvatima; pored toga sam već davno upozorio na neke posebne crte zajedničke našim pleternim skulpturama i skulpturama Venecije, Akvileje i zapadne Istre (češća pojava u našim skulpturama nekih motiva kao na primjer dvostrukog traka pletera te motiva nasuprotnih zubaca i šahovskog polja, pa oživljavanje skulptura malim rupicama, up. moj članak u Recueils Uspenskij, Paris, 1932, II/2, str. 350), što pravi vjerojatnom gornju pretpostavku.

ćina stranih stručnjaka — dokazuje nam najprije golem broj takvih skulptura kod nas, pa njihovo dugo trajanje i u vrijeme, kada je njihova proizvodnja u Italiji bila prestala i napokon rana pojava posebnih crta u južnodalmatinskim skulpturama već u 9. stoljeću[10].

Poznate su nam i često su bile istaknute značajke pleternih skulptura pri njihovom izmaku i prijelazu k romanici. Manje su zapažene posebne crte naših skulptura u primorskim krajevima južno od Neretve, u Dubrovniku i njegovoj okolici (Lokrum), na Pelješcu (Ston, Janjina), u Zavali, danas u Hercegovini desetak kilometara od dalmatinske granice i u Boki Kotorskoj (Kotor). Tamošnjim ranosrednjovjekovnim skulpturama daje često poseban izgled uporna, opetovana pojava nekih motiva: vodoravna crtica između lukova u motivu niza lukova bilo jednostavno poredanih jednih do drugih bilo međusobno ispresijecanih; rana pojava motiva cikcaka; oštro lomljenje luka, odnosno lista u motivu, što potječe od jonskog kimationa i oštro, a ne oblo savijanje trakova u motivu mnogostrukog pletera i ponekad pojava lista u obliku čistog trokuta[11]. Zanimljivo je, međutim, da se ove varijante italskih i starohrvatskih skulptura drugih krajeva javljaju rano, to jest već u 9. stoljeću. Na takav zaključak navodi nas pleterni ulomak iz Sv. Jurja u Janjini na Pelješcu, koji prema obliku rombičkog slova O (sa crticama produženim preko vrhova slova) i slova G (sa donjim krakom unatrag zavinutim) na natpisu moramo datirati u 9. stoljeće (sl. 4).

Moglo se, prema tome, postaviti pitanje, da li su se brojni starohrvatski pregradni zabati pojavili kao samostalna varijanta na našoj obali. Mjerodavno i presudno za rješenje ovog pitanja mora u prvom redu biti činjenica, da li se kod nas ili na tlu Italije može utvrditi raniji primjerak takve vrsti spomenika.

Više starohrvatskih pregradnih zabata potječe svakako iz 9. stoljeća, bilo po datumu ili po spomenu hrvatskog kneza iz tog doba na natpisu zabata: to su zabat iz Rižinica s natpisom pro duce Trepimero, »za kneza Trpimira« (o. g. 845—846); natpis iz Šopota, koji spominje kneza Branimira (879—892) i natpis s imenom kneza Mutimira i datumom g. 895. iz Uzdolja kod Knina. Najstariji približno datirani zabati u hrvatskom kraju su spomenuti zabat iz Rižinica, gdje je prema sačuvanoj povelji iz g. 852. knez Trpimir bio uredio samostan benediktincima, i tri zabata iz kneževske crkve Sv. Marte u Bijaćima, pokraj koje je bila izdana spomenuta povelja iz g. 852. Samu crkvu Sv. Marte mora da je podigao Trpimir ili njegov prethodnik Mislav (o. g. 835—845). Možemo, prema tome, reći da se starohrvatski zabat javlja u hrvatskom kraju svakako već sredinom 9. stoljeća.

Sa tla Italije Baum navodi, kao zabate starohrvatskog tipa, jedan zabat u S. Apollinare in

[10] Čuju se prigovori o nedosljednosti pretpostavke, da je pojava pleternih skulptura plod utjecaja izvana, dok su karakteristične presvođene crkvice slobodnih oblika, u kojima se javljaju na kamenom namještaju te skulpture posljedica pomanjkanja jačeg utjecaja izvana, a poznato je da su u to doba često isti majstori i gradili crkve i klesali crkveni namještaj. Ovo je posljednje svakako u to doba bila česta pojava, ali ne pravilo bez iznimaka. A usto je zanatsko formiranje majstora u to doba bio složen proces, jer su majstori mogli biti potčinjeni raznim utjecajima izvana i posjedovati razne prirođene sposobnosti i sklonosti. Podudaranje do identičnosti plastičnih skulptura kod Hrvata u njihovoj prvoj pojavi sa skulpturama u Italiji i odudaranje oblika starohrvatskih crkvica od 9. do 11. stoljeća od prosječnog crkvenog graditeljstva iz tog vremena u Italiji i drugim zemljama Zapada su očite činjenice, koje ne možemo nijekati nego samo nastojati što uvjerljivije objasniti.

Stari Hrvati su kao ostala plemena seobe naroda vjerojatno imali u tradiciji linearno, ornamentalno ureživanje površina iako ne u kamenom materijalu, pa su, upoznavši s pokrštenjem italske pleterne skulpture i usvojivši potrebitu tehničku vještinu bilo od prvih misionarskih majstora u hrvatskim stranama, bilo dodirom sa susjednim gradovima romanskog pučanstva s neprekinutom zanatskom tradicijom, brzo stali sami proizvoditi skulpture, što su odgovarale njihovim mogućnostima i njihovom ukusu. Drugačija je, međutim, stvar s dizanjem bazilikalnih građevina monumentalnih razmjera, kakvo je bilo pravilo u to doba u Italiji i drugdje na Zapadu. Građenje monumentalnih građevina i oblikovanje prostora je teže, traži više napora i sposobnosti, a osim toga ono nije toliko odgovaralo potrebama hrvatskog kraja u prvo vrijeme po pokrštenju, kada je kršćanstvo došlo k Hrvatima kao politički akt oportunosti hrvatskih poglavica, a ne kao potreba i osjećaj širokih narodnih masa. Najvjerojatnije u prvo vrijeme po pokrštenju sami su misionari podizali crkve u hrvatskom kraju. Nažalost, nisu nam se sačuvale građevine za koje bi imali dokaza da potječu iz tog vremena. Najstarije približno datirane starohrvatske crkve su one, kojih su ostaci bili otkopani u Rižinicama i Bijaćima u okolici Splita iz sredine 9. stoljeća: prva je preuređena starokršćanska jednobrodna kapela, a druga trobrodna crkva pravokutnog tlorisa. Ali već u 9. stoljeću pa sve do sredine 11. stoljeća, prevladavaju u Dalmatinskoj Hrvatskoj male presvođene crkve oratorijskih dimenzija različitih tlorisnih oblika, pojava koja u cjelini odudara od prosječnog graditeljstva drugih zemalja. Tek od sredine 11. stoljeća, kada se na hrvatskom teritoriju osnivaju čitave biskupije (ona hrvatskog dvorskog biskupa u Kninu, ona u Biogradu, ona u Ninu i ona u Makarskoj u neretljanskom kraju, koji je u vrijeme Petra Krešimira ušao u sklop hrvatske države) i brojni samostani benediktinaca, vraća se graditeljstvo i u tom kraju u crkvenu kanonsku trobrodnu bazilikalnu shemu, barem za svaku veću i važniju crkvu.

[11] Up. N. Z. Bjelovučić, Crvena Hrvatska i Dubrovnik, Zagreb, 1929, sl. 7, 10, 22, 28, 29, 33, 36 i moja knjiga Iz kol. hrvat. prošl., n. dj. sl. 46, 53, 109; Ć. Truhelka, Starokršćanska arheologija, Zagreb 1931, sl. 121, 127, 133, 136; Povijest hrvatskih zemalja Bosne i Hercegovine, Sarajevo 1942, I, sl. na str. 189 i 193; Glasnik zemaljskog muzeja u Sarajevu, N. S. sv. XIV 1959, slike u članku Vega 5. III 2, IV4, V3,4; Spomenik (SAN) CIII, N. S. 5, Beograd 1953, str. 104, sl. 2.

Razumljivo je da se pojedini motivi javljaju sporadično i sjeverno od Neretve: tako na primjer crtica u nizu lukova na ulomku iz Gospe od Otoka u Solinu (Izvještaj o petoj i šestoj glavnoj skupštini »Bihaća«, Zagreb 1901, sl. 137(4) i na jednom ulomku u Muzeju hrvatskih arheoloških spomenika u Splitu, a oštar profil lista s kimatijonom na poznatom ulomku iz Rižinica s natpisom kneza Trpimira.

Classe u Raveni, a druge u muzejima u Cividale i u crkvi u Lundo u bivšem južnom Tirolu, danas Trentino u Italiji[12]. On, međutim, ne navodi nikakve bilo historijske bilo stilističke razloge, po kojima bi ove zabate u Italiji mogli približno datirati i tako vidjeti, da li su mlađi ili stariji od najstarijih datiranih na hrvatskom tlu.

Cattaneo stavlja zabat u Raveni u 9. stoljeće; po stilu može ta skulptura biti nekoliko decenija mlađa ali isto tako i starija od zabata u Rižinicama i Bijaćima. Zabat u Cividale nije mi poznat. U svojoj opširnoj radnji o ranosrednjovjekovnim spomenicima u tom mjestu Cecchelli spominje jedan trokutni skulptirani ulomak, koji bi mogao biti gornji dio zabata starohrvatskog tipa kao onaj u Sv. Martinu iznad Porta aurea u Splitu (Memorie storiche farogiuliesi, Udine 1920, str. 104 b); dva niska skulptirana zabata bez luka na donjoj strani iz crkve S. Maria in Valle iz kraja 8. stoljeća u Muzeju u Cividale po Cattaneu i Cecchelliju, navodno zabati ciborija, nisu svakako zabati starohrvatskog tipa.

Zabat u Lundo (sl. 1.) Ceccheli (u članku u Studi trentini, Trento 1923, g. IX, sv. 3, sl. str. 206) stavlja u 8. stoljeće; stvarno ovaj zabat u Lundo i po svojem općem izgledu, to jest po nesistematskom gomilanju pletenica, kao što po detalju niza kuka po sredini a ne na rubu urešene površine, koji se detalj opetuje na više skulptura iz 8. stoljeća (up. moj članak u Vjes. hrv. arh. dr., n. dj., bilj. 23) ne može biti daleko od g. 800. i prema tome je najvjerojatnije također stariji od spomenutih datiranih zabata na hrvatskom tlu. Ima, međutim, u Italiji zabat, koji Braun ne navodi a sigurno je stariji od starohrvatskih zabata, a to je zabat iz crkve sv. Vincenca u gradu Cortoni u Toskani, što se čuva u tamošnjoj Accademia Etrusca (sl. 3.): on potječe svakako iz samog početka 9. stoljeća, kako dokazuje natpis na njemu... (TEM)PORIBVS D(OMI)NI CARVLO IMPERATORI IDO PRE(ES)B(YTER) FIERI FECI PRO AMORE D(E)I ET S(AN)C(TI)... (u vrijeme gospodina cara Karla svećenik Ido dadoh napraviti za ljubav božju i sv.).[13] Prema tome je zabat nastao između g. 800, kada je Karlo Veliki okrunjen carskom krunom, i g. 814, kada je umro, i time nam pruža vrlo dragocjeni podatak o pitanju koje nas zanima.

Moramo podvući dvoje: zabat u Cortoni odgovara potpunoma i po obliku i po ukrasu starohrvatskim zabatima, jer je na njemu već čitav repertorij uresnih motiva naših zabata, u sredini jednokraki križ ispunjen troprutastom pletenicom i s krajevima savinutim u volute, sa strane križa stilizirana stabla, pauni i u uglove ubačeni list uz gornji šiljasti rub kuke, te natpis i pletenica uz svinuti donji rub zabata; a drugo je da je zabat u Cortoni nastao u najprvo vrijeme po pokrštenju Hrvata, za koje bi vrijeme bilo više nego smjelo pretpostaviti, da je crkveni namještaj u dalekoj Hrvatskoj mogao biti poznat i utjecati na majstore u Toskani[14]. Jedini zaključak iz svega iznesenog jest da se takav zabat javlja u Italiji najkasnije početkom 9. stoljeća (Cortona), ako ne već prije (Lundo) i potom se samo rijetko opetuje (Ravena, Como, Cividale?)[15], pa vjerojatno napušta; a Hrvatima on dolazi sa pokrštenjem i od njih je tako zavoljen i često kroz više stoljeća upotrebljen da postaje jedan od karakterističnih motiva starohrvatskog crkvenog namještaja.

U pisanom dodatku posebnom otisku svoga članka, koji mi je poslao, Baum izražava mišljenje, da je starohrvatski zabat crkvenih pregrada možda nastao pod utjecajem zabata s lukom na donjoj strani u palači cara Dioklecijana u Splitu (zabat u južnom pročelju palače i na ulazu u carev stan). Baum se time uz rezervu pridružuje mišljenju koje je u svojoj knjizi »Starokršćanska arheologija« (str. 201) u kategoričkoj formi iznio Ć. Truhelka. Po Truhelki su Hrvati tvorci spomenutog tipa pregradnog zabata, do kojeg su oni došli ugledanjem na zabate njima nedaleke splitske palače. Samo su prema mišljenju Truhelke, koji usvaja tezu Strzygovskog o sjevernjačkom podrijetlu starohrvatske umjetnosti, Hrvati dali zabatu šiljastiji profil; oni su, naime, na takav oblik bili naučeni u svojoj zakarpatskoj pradomovini opore klime, koja izazivlje zbog sniježnih nanosa potrebu strmih krovova.

---

[12] Baum spominje još zabat s natpisom biskupa Hangezisusa u Puli, koji ima datum g. 857. Ovaj zabat, danas uzidan u vanjski zid katedrale u Puli, nije, međutim, po svoj prilici zabat crkvene pregrade nego zabat pobočne strane sarkofaga, kako pokazuju njegov oblik (niske konture zabata, pomanjkanje luka na podanku, akroterij na krajevima zabata) i sadržaj natpisa na njemu (up. Caprin, Istr. nob. n. dj. str. 61-62).

[13] Zabat iz Cortone objelodanjen je (kao navodno zabat ciborija) u članku R. Kautzscha u Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Wien 1939, Bd. III, str. 43, sl. 70.

[14] Zabati starohrvatskog tipa javljaju se u nekoliko primjeraka u ranosrednjovjekovnoj Koruškoj, a poznat mi je takav zabat također iz Lorscha na srednjoj Rajni (kopija u gipsu ovog zabata nalazi se u zbirci Römisch-germanische Zentralmuseum u Mainzu: usmeno saopćenje Ksenije Gasparini-Vinski). Dok bi za zabate u Koruškoj mogao doći u obzir utjecaj susjednog hrvatskog kraja, za zabat iz Lorscha je svakako bliže pretpostaviti vezu s pojavom više pleternih skulptura italskog tipa u krajevima između gornje Rajne i srednjeg Dunava (v. o tim skulpturama navedeno djelo Bogyaya, sl. 112 i H. Paulus, Kleiner Katalog karolingischer Flechtwerksteine, Erlangen 1956). Strzygowski u djelu »Starohrvatska umjetnost«, Zagreb 1927, str. 52 navodi dva zabata italsko-starohrvatskog tipa u Alpama, u Como u Italiji i u Münsteru u Švicarskoj. Nisu mi poznati, ali svakako pojava takvog zabata u Münsteru prije će biti u vezi s umjetnošću blize Italije nego li dalekih naših krajeva.

[15] U članku u Vjesniku Hrvatskog arheološkog društva, N. S. XXII-XXIII, 1942-43, str. 78 bio sam prihvatio mišljenje talijanskih pisaca, da je ulomak s pleternom skulpturom iz S. Giorgio iz Valpolicella zabat pregrade a ne dio ciborija; međutim je bio nađen odgovarajući dio, koji ovaj ulomak dopunjuje u arkadu ciborija (usmeno saopćenje I. Petriciolija).

Pored razlika postoje svakako i stanovita sličnost između starohrvatskih šiljastih pregradnih zabata i spomenutih, više položitih zabata u splitskoj palači, u kojima se također vodoravna linija podanka u središnjem interkolumniju savija u luk. Ali to nas ne upućuje nužno i isključivo na hrvatski kraj kao na izvor starohrvatskog zabata, jer se motiv Dioklecijanove palače javlja u raznim zemljama rimskog carstva u antiknom graditeljstvu (u stručnoj literaturi poznat je taj motiv pod nazivom »sirskog zabata«)[16]. Pozna ga i Italija a javlja se i u starokršćansko vrijeme (na primjer kod tzv. pseudociborija u starokršćanskom svetištu kod izvora rijeke Klitumno nedaleko Spoleta)[17].

Svaku vezu između antiknog »sirskog zabata« i ranosrednjovjekovnih pregradnih zabata ne možemo isključiti. Ranosrednjovjekovne pleterne skulpture dobar dio svojih uresnih motiva crpe iz antikne baštine, iako ih stilski interpretiraju prema tendencijama svog vremena. Ali volim govoriti samo o mogućnosti veze, jer se slični motiv javlja u umjetnosti i kasnije u kraju i vremenu, u kojima nije lako dokazati međusobnu vezu i ovisnost.

Još Cattaneo (n. dj. str. 173) je pisao, da je šiljasti zabat s pleternim skulpturama iz Ravene najstariji primjer zabata s lukom u podanku i s kukama uz rub, te prototip zabata ciborija i nadvratnika, što se najprije u lombardskom stilu (kako se onda u Italiji nazivao romanički stil) a potom u gotičkom stilu javljaju u velikom broju. Cattaneo ima očito pred očima dva šiljasta zabata ciborija još točno neodređenog doba (9. st. ili kraj 12. st.?) u katedrali S. Ambrogio u Milanu i u crkvi S. Pietro in Civate te brojne gotičke zabate (Wimperg, fronton) pregrada, »Lettnera« i drugih objekata u stilu gotike u Francuskoj i u drugim krajevima sa šiljastim zabatom u vrhu, lukom u podanku i kukama uz strmi rub zabata. Stanovita sličnost svakako između ovih i zabata starohrvatskog vremena postoji, ali da li veza i ovisnost? Ovi gotički spomenici se javljaju u vrijeme, koje je vrlo daleko od vremena karlovinških zabata sa pleternim skulpturama u Italiji (9. st.), a S. Ambrogio u Milanu i S. Pietro in Civate, ako su iz kraja 12. stoljeća, ostaju u to vrijeme osamljena, sporadična pojava[18].

[16] Up. primjere navedene u knjizi Bulić-Karaman, Palača cara Dioklecijana u Splitu, Zagreb, 1926, str. 161 ss.

[17] Up. Rohault de Fleury, La Messe, Paris 1883, II sv. Tab. 91.

[18] Up. sa S. Ambrogio i S. Pietro iz Civate Braun n. dj. sl. 155 i 156. Zabat sličan »sirskom« odnosno starohrvatskom šiljastom zabatu javlja se ponekada i u drugim područjima umjetnosti osim u skulpturama crkvenog namještaja. Navodim kao primjer hram u Pandretanu u Kašmiru iz 10. stoljeća (up. o tome Strzygovski, Starohrv. umjet. n. dj. sl. 26 i moju knjigu, Iz kol. hrv. prošl. n. dj. str. 48).

ZUSAMMENFASSUNG

In einem Aufsatze sprach J. Baum die Vermutung aus, dass die altkroatischen steilen Cancelli-giebel mit einem Rundbogen an der Unterseite jugoslavischen Ursprungs seien und dass sie von der slavischen Ostadriaküste, in seltenen Beispielen, nach Italien gelangt seien. Verfasser macht zuerst darauf aufmerksam, dass die altkroatischen Steilgiebel eine entwickeltere Variante des Cancelli-zugangs mit wagerechtem, von Säulen getragenem Balken sei, bei welchem sich der Balken einfach im mittlererer Interkolumnium zum Bogen rundet. Solche Cancelli mit einfachen Rundbogen ohne Giebel treten schon im 8. Jahrhunderte, wie aus Dokumenten und aus erhaltenen Resten hervorgeht, auf (B. 2). In Dalmatien kehrt solche Cancelliform wieder, wie auch manch anderes Motiv, in der späten Flechtwerkperiode des 11. und 12. Jahrhunderts.

Verfasser besteht weiterhin auf seiner alten Meinung, dass die altkroatischen Flechtwerkskulpturen als Ganzes zu den Kroaten mit der Taufe aus Italien gekommen seien um das J. 800. Nur in Italien können wir auf sicher datierten Denkmälern das allmähliche Formieren und Reifen des Flechtwerkstiles während des ganzen 8. Jahrhunderts verfolgen, also zu einer Zeit als die Kroaten, noch Heiden, ohne Kirchen und Kirchenmöbel waren. Höchstens können die byzantinischen Küstenstädtchen Dalmatiens sowie besonders die Städte an der Westküste Istriens mit der alten christlichen romanischen Bevölkerung an der Formierung der Flechtwerkskulpturen teilgenommen haben (Flechtwerkskulpturen aus dem 8. Jahrhundert kommen in diesen Städten vor). Bei den Kroaten treten die Flechtwerkskulpturen fast ohne Ausnahme in reifen Formen. Auf ethnisch kroatischem Boden Dalmatiens haben wir nur zwei Denkmäler in Übergangsformen und zwar aus der Zeit unweit des J. 800.: das eine ist der runde Bogen von einem Cancelli-zugang aus Sućurac in der nächsten Umgebung von Split, Frucht der Missionsbemühungen des ersten mittelalterlichen Erzbischofs von Split und das zweite der Taufstein des Fürsten Višeslav aus Nin, der wahrscheinlich in Verbindung mit der Taufe der kroatischen Häuptlinge seitens fränkischer Missionäre am Anfange des 9. Jahrhunderts steht. Mit der Taufe übernahmen die Kroaten in Dalmatien die italischen Flechtwerkskulpturen, produzierten sie selbst und entwickelten sogar eigene Varianten. Wie das oft bei einer von aussem rezipierten Kunst geschieht, treten diese Varianten im stärkerem Masse am Ende der Zeit und Raumes auf; im konkretem Falle einerseits am Ausgange

der Periode der Flechtwerkskulpturen im 11. und 12 Jahrhunderte, als Formen der herannahenden Romanik sich mit vorromanischen Formen im konservativen Dalmatien zu einem Übergangstile vereinigen und anderseits in dem Gebiete südlich des Neretvaflusses (Halbinsel Pelješac, Dubrovnik, Kotor), wo die Skulpturen oft ein eigentümliches Aussehen bekommen. Ein Fragment solcher Skulpturen aus Janjina, das wir nach epigraphichen Gründen noch im 9. Jahrhunderte datieren müssen, beweist, dass die Kroaten schon bald nach der Taufe zu den eigenen Varianten gelangten (B. 4). In der Frage des Ursprungs der altkroatischen steilen Giebel muss also entscheidend die zeitliche Priorität des Auftretens des Motivs in Kroatien oder in Italien sein. Die ältesten unter den zahlreichen altkroatischen Cancelli-giebeln sind aus der Mitte des 9. Jahrhunderts (Rižinice, Biaći). Im Italien dagegen sind solche Giebel zwar sehr selten, aber das eine Exemplar aus Lundo stammt wahrscheinlich noch aus dem 8. Jahrhundere (Cecchelli's Datierung, das Motiv der Krabben in der Mitte und nicht am Rande des Giebels) (B. 1) und ein anderes Exemplar in Cortona ist nach der Inschrift »temporibus domini Carulo imperatori« sicher im Anfange des 9. Jahrhunderts (800—814) entstanden (B. 3). Das wahrscheinlichste ist also, dass ein Motiv italienischen Ursprungs (zwar in Italien bald aufgelassen) zu den Kroaten gekommen ist, von ihnen ausgenommen wurde und zu einem charakteristischen Motiv der Ausstattung der altkroatischen Kirchen geworden ist.

LJUBO KARAMAN

BILJEŠKA O RIJETKIM SPOMENICIMA STAROHRVATSKOG DOBA U LICI*

U posljednjem sveščiću br. 3 Bulletina Instituta za likovne umjetnosti JAZU u Zagrebu, g. VII 1959. A. Horvat objelodanila je ulomak sa starohrvatskim pleternim klesarijama iz Mogorića u Lici nadovezujući na to zanimljivo razmatranje o oskudici spomenika iz starohrvatskog doba u Lici u poređenju s nalazima u jezgri one rane srednjovjekovne državno-političke tvorevine, koju u nauci nazivamo Dalmatinskom Hrvatskom a protezala se (ta jezgra) uglavnom od Cetine do Zrmanje.

Donedavna je, u pogledu Like, postojala gotovo potpuna praznina i u naučnom istraživanju i u nalazima iz ranog srednjeg vijeka. U Dalmaciji, naprotiv, više generacija domaćih i stranih stručnjaka od kraja prošlog stoljeća bavilo se brojnim nalazima na teritoriju između Cetine i Zrmanje. Tu, u Dalmaciji, sačuvane su mnoge starohrvatske građevine, a bogati materijal skulptorskog ukrasa tih građevina, kao i oružje i nakit iz starohrvatskih grobova, odavno je smješten u zbirke domaćih muzeja, u prvom redu u Muzeju hrvatskih starina, koji je jednom bio u Kninu, a danas je u Splitu.

Prije nekoliko godina, međutim, Vinski je objelodanio nekoliko tipičnih ranih srednjovjekovnih dalmatinsko-hrvatskih naušnica nađenih u više mjesta Gackog polja. One su bile izložene uz prethistorijski materijal, odnosno, nalazile su se još u depou Arheološkog muzeja u Zagrebu. Nešto prije ja sam, u ostavštini Đure Szabe u Konzervatorskom zavodu u Zagrebu našao i objelodanio fotografiju dviju pleternih klesarija uzidanih u danas propaloj crkvici u selu Volarici u Lici. Te sam klesarije — zbog nepravilnog crteža i zbog izvedbe motiva u jednostrukim i dvoprutastim trakama mjesto u običajnim troprutastim trakama — datirao prema analogiji sa sličnim klesarijama u Dalmaciji u vrijeme odumiranja te grane umjetnosti (XII stoljeće). A sada je A. Horvat našla u ostavštini Većeslava Heneberga u istom Zavodu i objelodanila ulomak ukrašen pleternim motivom čistog troprutastog stila. Ulomak je bio ugrađen kao materijal u zid pravoslavne crkve u Mogoriću u Lici, desetak kilometara daleko od spomenutog sela Volarice.

Ulomak u Mogoriću ukrašen je motivom krugova koje presijecaju kose crte, što prave rombične likove. Motiv se često javlja u više varijanata u italskoj i starohrvatskoj troprutastoj dekoraciji crkvenog namještaja IX—X stoljeća. U varijanti, u kojoj su krugovi spojeni čvorovima, motiv se javlja na jednoj od poznatih ogradnih ploča krstionice u crkvi Sv. Ivana u Splitu. Jedna od tih ploča ima lik hrvatskog kralja iz druge polovice XI stoljeća. Motiv se javlja također na ploči s natpisom hrvatskog vladara Držislava čije se vladanje stavlja u vrijeme 969—997. godine, kao i na pilastrima pregrade u Sv. Marti u Bijaćima iz IX stoljeća. S tla Italije spominjem dekoraciju krune bunara u Mlecima s tim motivom iz vremena IX—X stoljeća i na pluteju iz S. Maria in Toscanella iz XI stoljeća.[1] U isto široko razdoblje IX—XI stoljeća A. Horvat stavlja ovaj ulomak i način na koji je ukras izveden to jest pravilan crtež i dosljedna troprutost preplitanih traka. Horvatova je, čini se, sklona držati vjerojatnijim da ulomak po-

* Upotrebljavam u članku izraz Lika u širokom smislu svih triju starohrvatskih župa Dalmatinske Hrvatske, Like, Krbave i Gacke.

[1] Up. reprodukcije u mojoj knjizi »Iz kolijevke hrvatske prošlosti«, Zagreb, 1930, sl. 45, 70, 86 i 97.

tječe iz XI stoljeća, valjda s obzirom na činjenicu da su u većem broju do nas došli ostaci iz ovog negoli iz prošlih stoljeća.

Iznesene konstatacije daju povod Horvatovoj da istakne želju za sistematskim istraživanjem ličkog područja i da izrazi nadu u uspjeh tog istraživanja, iako ne očekuje da će Lika dostići bogatstvo ranih srednjovjekovnih nalaza južno od Velebita. Članak Horvatove daje mi povoda da iznesem neke misli u vezi sa stanjem i razvojem umjetnosti u Lici u vrijeme hrvatskih narodnih vladara.

Istraživanje će, svakako, dati prilike da se utvrdi da li je oskudica ranih srednjovjekovnih spomenika u Lici posljedica većeg uništavanja spomenika od zuba vremena i ljudi, odnosno dosadašnjeg manjeg zalaganja i zapažanja nauke ili je, pak, to posljedica stvarne mnogo manje umjetničke djelatnosti u tom području u vrijeme starohrvatske države.

U vjerojatnijoj pretpostavci ovog posljednjeg postavljaju se već danas dva pitanja: prvo, trebalo bi utvrditi da li su starohrvatski nalazi u Lici, dok ostaju sporadični i rijetki, rad domaćih ljudi ili plod dodira i veza s krajem južno od Velebita; drugo, trebalo bi odrediti faktore koji su pridonijeli i doveli do toga da je u Lici — koja je u vrijeme hrvatskih narodnih vladara kao dio Dalmatinske Hrvatske živjela u sličnim socijalno-ekonomskim prilikama kao krajevi između Zrmanje i Cetine — umjetnička djelatnost bitno zaostala za onom u ovim posljednjim krajevima.

U pomanjkanju domaćih radionica i domaćih majstora neki kraj može doći do spomenika značajnih za drugi bliži ili dalji kraj na dva načina: uvozom predmeta iz tog drugog kraja ili prigodnim boravkom i radom majstora iz tog drugog kraja.

Uvoz dolazi, u prvom redu, u obzir kod lako prenosivih, manjih predmeta umjetničkog obrta, osobito nakita. Rijetki primjerci bronćanih predmeta kestheljske kulture i nakita karantansko-ketlaškog tipa u hrvatskim sjevernim krajevima, pa sporadični nalazi bjelobrdske kulture u Dalmaciji kao i dalmatinskohrvatskih naušnica u sjevernoj Hrvatskoj vjerojatno su posljedica prigodnog obilaženja i trgovanja između susjednih krajeva. Za dalmatinskohrvatske naušnice, nađene u Lici, dalje će istraživanje i nalazi pokazati da li se radi, vjerojatnije, o izvozu s juga ili o domaćoj djelatnosti.

Ali i veći komadi skulptura, u prvom redu dijelovi kamenog i mramornog crkvenog namještaja, mogli su trgovinom i dobavljanjem naći put iz jednog kraja u drugi. To je osobito bivalo u vezi s izdašnim kamenolomima vrsnog materijala, kod kojih su nastajale brojne zanatske radionice što su radile ne samo za domaće potrebe nego i za izvoz u druge krajeve. Odavno je poznato značenje koje su imale i uloge koje su odigrale u rano bizantsko vrijeme klesarske radionice na otoku Prokonezu u Mramornom moru nedaleko Bizanta. Na tom se otoku, naime, lomio kroz stoljeća izvrstan mramor. Kapiteli iz prokoneškog mramora izrađeni u identičnim oblicima, s tipičnim životinjskim protomama u gornjem dijelu kapitela, doprli su u VI stoljeću n. e. do Soluna u Grčkoj, do stare Salone u Dalmaciji, do Poreča u Istri i do Ravene u Italiji. I kasnije, u doba visokog srednjeg vijeka, Bizant je izvozio skulptirane ploče ikonostasa u daleke krajeve. Poznato je da Sv. Marko u Mlecima posjeduje čitavu zbirku takvih ploča davno nabavljenih s Istoka. Jedna takva ploča, prekrasan reljef Pantokratora, dospio je i u katedralu u gradu Rabu — bilo izravno iz Bizanta ili preko Mletaka. Kao primjer trgovine s gotovim skulpturama iz kasnog razdoblja srednjeg vijeka navest ću engleske alabasterske ploče XV stoljeća s prizorima Muke Gospodinove prikazane karakterističnim izduženim, ponešto groteskним likovima. Nosili su ih na dalekim putovanjima pomorci, pa ih imamo u raznim krajevima Sredozemnog mora, a kod nas na Otoku (Badiji) kod grada Korčule i u crkvi u selu Čari na otoku Korčuli.

Moglo bi se na ovo primijetiti da je planina Velebit bila brana koja je otežavala veze i promet Like s krajevima na jugu. To je donekle točno, ali postoje uvijek mogućnosti dolaska u Liku majstora s juga, to jest iz krajeva između Zrmanje i Cetine, u kojima je više stoljeća cvala intenzivna djelatnost domaćih klesarskih radionica.

Poznato je da se u srednjem vijeku umjetnička djelatnost iživljavala u okviru zanatske radionice i zanata, a zanat ima često sklonost da nuđa svoje usluge i drugom kraju. Pojava majstora što putuju iz kraja u kraj je u srednjem vijeku bila vrlo raširena. Naši arhivi u dalmatinskim mjestima iznijeli su nam mnogo imena majstora što su u doba visokog i kasnog srednjeg vijeka iz raznih krajeva dolazili na rad u naše krajeve. Iako takva imena nisu poznata iz vremena pleternih klesarija, to je stoga što iz tog doba još uopće nemamo notarijatskih isprava o privatno-pravnim poslovima.

U vezi s ovim moram upozoriti na potrebu da se čuvamo pretjerivanja u pripisivanju umjetničkih spomenika putujućim majstorima. Poznato je da su talijanski stručnjaci, osobito Rivoira, zastupali mišljenje da su sve pleterne klesarije italskog karaktera — i one u samoj Italiji i one u njoj susjednim zemljama — djela putujućih lombardskih majstora, magistri comacini, što dolaze iz okolice jezera Como u sjevernoj Italiji. Poznato je, naprotiv, da naziv magistri comacini u ediktu langobardskog kralja Rotari iz VII stoljeća ne označuje majstore iz okolice jezera Como već zidarske majstore uopće i nema veze s pleternim klesarijama kojih, uostalom, u VII stoljeću još nije ni bilo. Ja se slažem s Bogyayem koji je nedavno pisao da drži vjerojatnim da su majstori iz sjeverne Italije, osim klesarija u vlastitom kraju, izvodili rijetke i sporadične pleterne klesarije u krajevima oko Alpi i sjeverno od Alpi, a drži da su djela domaćih radionica pleterne klesarije u južnoj Francuskoj i one u Dalmaciji, gdje postoji kontinuitet klesarske djelatnosti od najra-

nijeg pa do visokog srednjeg vijeka i gdje je kontinuitet života dijela antiknog življa osigurao potrebnu tehničku vještinu za izradu tih klesarija.[2] Usvojivši tehničku vještinu u obradi kamena od susjednih Romana u bizantskim gradovima Dalmacije, Hrvati između Zrmanje i Cetine i južno od toga uskoro su stali izrađivati u vlastitim radionicama klesarije po uzoru na italske.

S ulomkom iz Mogorića utvrđen je sada u Lici — pored ranijeg nalaza klesarija s pleternim motivom izvedenim na rustički način i u degeneriranoj stilskoj formi (Volarica) u vrijeme rane romanike — također nalaz čistih pleternih klesarija iz prethodnog razdoblja. Znači li to, da je i u Lici bilo klesarskih radionica u sve to vrijeme? Moramo biti oprezni u izvođenju zaključaka u tom pogledu. Dva nalaza nisu siguran oslonac za takvu tvrdnju pa čak ako i uzmemo u obzir dosadašnje pomanjkanje sistematskog istraživanja i razorno djelovanje vremena i ljudi u Lici. Upozorit ću u vezi s tim još na to da skromna građevna crkvena djelatnost može lakše netragom propasti, ali će teže nestati svaki trag skulptiranog kamenog crkvenog namještaja koji je katkad bio obilat i u skromnoj starohrvatsko crkvici.

Mnoge su zemlje u srednjem vijeku, osobito u prvo doba po pokrštenju, gradile crkve iz drva, koje se lako troši i propada; a i zgrade iz kamena, kada je napuštena crkvena namjena, postaju »kamenolom« s kojeg se često odnosi i posljednji kamen kao građevni materijal. Kameni namještaj, naprotiv, i onda kada je napušten za volju novog namještaja i prepušten propadanju, lako ostavlja trag ili u obliku ulomka uzidanog u kasniju zgradu ili u obliku ulomka koji poljodjelac iskapa pri obradi zemlje. Poznato je, da materijal starohrvatskih klesarija u Dalmaciji ne potječe samo od sačuvanih spomenika i sistematskog arheološkog istraživanja nego, također, od slučajnih nalaza seljaka i spolija uzidanih u kasnije građevine.

Doklegod nalazi u Lici ostaju sporadični i rijetki, morat ćemo, prema tome, računati s mogućnošću da u Lici nije u starohrvatsko doba bilo domaćih klesarskih radionica ili ih je bilo samo u vrlo skromnom opsegu u poređenju s krajevima južno od Velebita. Stoga se postavlja pitanje što je dovelo do te razlike između krajeva iste državno-političke tvorevine.

Lika, Krbava i Gacka su tri župe Hrvatske cara Konstantina Porfirogeneta, koja se prostirala od Cetine do Gvozda i koju naši historičari nazivlju Dalmatinskom Hrvatskom za razliku od Panonske Hrvatske, koja je išla od Gvozda do Drave. Te tri župe bile su periferan kraj Hrvatske udaljen i ponešto odsječen visokom branom Velebita od jezgre države između Zrmanje i Cetine. U kraju između tih dviju rijeka zabilježeno je glavno zbivanje u starohrvatsko doba: tu je bila domovina glavnog vladarskog roda Trpimirovića, tu su bile vladarske grobnice i vladarske povremene rezidencije, kneževi i kraljevi dvori; tu su se držali državni sabori i obavljala krunisanja; iz tog kraja imamo spomena raznim darovnicama crkvama i o presudama u sporovima od strane vladara i vjerskih dostojanstvenika. Svega toga nemamo iz krajeva sjeverno od Zrmanje.

Car Konstantin Porfirogenet spominje da je u njegovo vrijeme, sredinom X stoljeća, zemlja Hrvata imala 11 županija a osim toga je njihov ban Pribina (to je onaj, koji je ubistvom makao s prijestolja kralja Miroslava) imao u svojoj upravi Krbavu, Liku i Gacku. Ali, baš postojanje moćnog namjesnika kraljeve vlasti odaje, kao i u slučaju »hercega« Slavonije u doba Arpadovića, da se radi o perifernom kraju, dalekom od neposredne vladareve ruke i vlasti. Sve to nije bez značenja za pitanje koje nas interesira jer su hrvatski vladari i dostojanstvenici bili glavni donatori ondašnjih crkvenih građevina i njihova namještaja.

Uz njih su utjecajni inicijatori crkvenog graditeljstva bili, svakako, vrhovi crkvene hijerarhije. Također, nije sigurno ostala bez posljedica činjenica da su u vrijeme hrvatskih narodnih vladara u kraju južno od Zrmanje bila sijela deset biskupija, a u kraju sjeverno odatle, u Lici, nijedno. Pored primasa Dalmacije i Hrvatske nadbiskupa Splita, bio je biskup u Trogiru i Zadru, gradovima prvotne Bizantske Dalmacije, bili su biskupi u Rabu, Osoru i Krku, za koje gradove Toma Arciđakon piše da su pripadali ad regnum Chroatiae, a još u razno vrijeme bili su biskupi na hrvatskom teritoriju u četiri mjesta — u Ninu, Skradinu, Kninu i Biogradu.

Pored biskupa, propagatori crkvenog života i svega što je u vezi s njime bili su redovnici Sv. Benedikta. Južno od Zrmanje oni se spominju već u vrijeme prije doseljenja Hrvata na jug, javljaju se u okolici Splita na hrvatskom teritoriju sredinom IX stoljeća i osnivaju mnoge samostane u dalmatinskim gradovima romanskog jezika i u hrvatskoj unutrašnjosti u XI stoljeću. Sjeverno od Zrmanje njihove su naseobine u to doba jedva poznate (pri samom kraju toga doba u baščanskoj ploči spominje se samostan Sv. Mikule u Otočcu).

Nadalje, za izradu pleternih klesarija u kamenu, iako se one, u pravilu, ne rade s ljudskim figurama već su čisti ornament, treba ipak priličan stepen tehničke zanatske vještine. Za proizvodnju takvih klesarija u većoj, serijskoj količini, trebaju, po mišljenju gore citiranog Bogyaya, takvi ekonomski i tehnički preduvjeti kakve nisu posjedovala nova plemena koja su se u toku seobe naroda bila na-

[2] Up. Bogyayev članak u »Karolingische und Ottonische Kunst«, Wiesbaden, 1957, str. 273—275.

[3] Up. n. dj., str. 274: »Die ganze Massenproduktion (pleternih klesarija) setzt eine starke, bis in die Antike zurückreichende Werkstattüberlieferung voraus. Diese Voraussetzung aber, war nur dort gegeben, wo die gewerbetreibende römische Volksschicht die germanische oder slawische Eroberung überdauern konnte«.

stanila na teritoriju rimskog carstva[3]. Ali, u Dalmaciji, kao i u južnoj Francuskoj, mogao je doseljeni živalj lako prisvojiti potrebnu vještinu u dodiru s bližim ostacima antiknog življa koje je u doba seobe naroda bilo zadržalo kontinuitet svog života, kulture i zanatske spreme. Ali, dok su dalmatinski primorski gradovi Bizantske Dalmacije bili na dohvat doseljenih Hrvata južno od Zrmanje, oni su bili podalje od teritorija Like.

Konačno, Lika nije imala potrebni materijal pri ruci u onom obilju kao krajevi južno od Velebita. Lika je, istina, kameniti i kršan kraj, ali ne znamo da li je ona iz vremena kasne antike naslijedila pogon kamenoloma kao Dalmacija (Dioklecijanova palača je građena od kamena dobrim dijelom iz kamenoloma na otoku Braču a dijelom iz kamenoloma u okolici Trogira). A za pogon kamenoloma trebala je, također, praksa i tradicija. Osim toga veće obilje kamenih i mramornih spolija iz vremena antike bilo je pri ruci majstorima u Dalmaciji. Još u mletačko doba vadio se kamen i mramor iz ruševina stare Salone. Godine 1678. mletački generalni providur u Zadru Valier dopušta Splićaninu Jerku Kavanjinu, autoru velikog epa »Bogatstvo i uboštvo«, da vadi iz ruševina u Solinu veću količinu malog i velikog kamenja jer je besplatno vršio službu državnog odvjetnika grada Splita. God. 1712. generalni providur Vendramin dopušta splitskom nadbiskupu da uzme iz određenog zemljišta u Solinu kamenje i mramor potreban za proširenje splitske katedrale, a oko g. 1792. Juraj Politeo šalje iz Splita generalnom providuru Diedu u Zadru čitave škrinje mramora iz Solina.[4] Poznato je da je stanovit broj pleternih skulptura u Dalmaciji izrađen iz antiknih spolija kamena i mramora (na pr. ploča ograde splitske kamenice za krštenje s pleternim klesarijama i likom hrvatskog kralja). Svi ovdje spomenuti razlozi mogu objasniti skroman ili nikakav razvoj domaćih klesarskih radionica u Lici u poređenju s dalmatinskim krajevima južno odatle.

Bilo bi dobro da se, osim spomenicima iz ranog srednjeg vijeka u Lici, posveti veća pažnja i sistematskije prouče i spomenici kasnijeg vremena toga kraja, srednjovjekovni burgovi, crkvene zgrade iz novijeg doba itd. Lika nema mnogo spomenika kao Hrvatsko Zagorje ni reprezentativne spomenike kao Dalmacija. Ali nedavno objelodanjena knjiga Horvatove »Spomenici arhitekture i likovnih umjetnosti u Međimurju« (Zagreb, 1956), koji kraj također nema veći broj reprezentativnih spomenika i također je prije bio malo poznat i proučen, pokazala je da i periferan kraj može dobiti vrlo sadržajnu i poučnu knjigu: ako se prikazu njegovoga spomeničkog materijala pristupi opsežnim i sigurnim poznavanjem tog materijala uz prethodno iscrpno korištenje arhivalnih podataka, ako se čitav materijal obuhvati široko od prethistorijskih vremena do dana današnjeg i ako se taj materijal svestrano zahvati i sa gledišta historije umjetnosti i kulturne historije i pučke umjetnosti pa i urbanizma i rurizma. Bilo bi dobro da i Lika dobije knjigu obrađenu na isti uzoran način kao i Međimurje.

[4] Up. L. Jelić, Raccolta di documenti relativi ai monumenti artistici di Spalato e Salona, Spalato, 1894, str. 41, 47, 56.

ZUSAMMENFASSUNG

Aus dem Gebiete der Lika, zur Zeit des frühmittelalterlichen küstenländischen Kroatiens, ist nur eine sehr begrenzte Anzahl von Geflechtskulpturen bekannt, die sichtlich von der grossen Menge solcher Skulpturen auf dem Gebiete südlich des Velebitgebirges im heutigen Dalmatien absticht. Verfasser sucht die Erklärung dafür in erster Linie im Mangel an Bischofsitzen und Klostergründungen in der Lika, den hauptsächlichen Stiftern von Kirchengebäuden und Kirchenausstattung. Er weist ausserdem darauf hin, dass die Lika nicht die Gelegenheit hatte wie das südlich davon gelegene dalmatinisch Kroatien aus dem Kontakte mit den nahen byzantinischen Städten, welche auch im Mittelalter die Traditionen der antiken Kultur und Gewerbes mit sich fortführten, die Steinmetztechnik sich anzueignen, die den eingewanderten Slaven im grossen und ganzen fehlte.

Die Funde von Geflechtskulpturen in der Lika können wir, solange sie sporadisch und selten bleiben, als Folge von Einfuhr von fertigen Skulpturen beziehungsweise als Arbeit von wanderden Meistern aus dem Süden betrachten: das eine wie das andere, wie Verfasser an Beispielen illustriert, ist eine häufige Erscheinung in dem Kunstbetriebe des Mittelalters.

LJUBO KARAMAN

O VREMENU KRSTIONICE KNEZA VIŠESLAVA

M. Šeper je nedavno, u periodičnom izdanju »Nachrichten des Deutschen Instituts für merowingisch-karolingische Kunstforschung«, Erlangen 1957/58, sv. 14—16, objelodanio napis u kojem se zalaže za to da poznata krstionica s natpisom kneza Višeslava potječe iz XI stoljeća a ne, kako se općenito uzima, iz vremena prvog pokrštenja Hrvata u Dalmatinskoj Hrvatskoj početkom IX stoljeća. Šeper obrazlaže svoje mišljenje širokom erudicijom i osvjetljuje ga s više strana; pored stilističkih i historijskih momenata on proučava ovo pitanje i temelji svoje drugačije mišljenje na temelju epigrafije natpisa na krstionici.

Glavni uresni motiv na pročeljnoj strani krstionice, to jest križ ispunjen troprutastom pletenicom i s krakovima koji se završavaju u volute, spada u repertorij ranijih srednjovjekovnih, tzv. pleternih skulptura. Ali davno je bilo zapaženo da je skulptorski ukras krstionice dan u oblicima prelazne faze formiranja tih skulptura a ne u zrelim oblicima ovog stila kakvi se javljaju na starohrvatskim spomenicima u vrijeme od IX do X stoljeća. Već je Cattaneo stavljao krstionicu po stilskim osobinama njezina skulptorskog ukrasa u vrijeme potkraj VIII stoljeća. Kolikogod je njegova teza o italobizantskom slogu italskih i njima srodnih starohrvatskih pleternih skulptura zastarjela, Cattaneo je dugogodišnjim bavljenjem s ranim srednjovjekovnim spomenicima ipak bio stekao dobro oko za datiranje spomenika toga doba. Upozorilo se, po tome, kao na znakove još potpuno nesazrelog stila u ukrasu krstionice: na velike prazne površine na njezinim stranama, na klasične motive astragala u borduri ispod natpisa, na kuglice (»oči«) u zavijucima pletenica na pročeljnom križu te na razvijenu profilaciju spomenute bordure kao na značajke za datiranje krstionice u nedaleko vrijeme oko godine 800.

Imao sam prilike više puta upozoriti da — osim u ranoj fazi sazrijevanja i formiranja pleternog stila oko g. 800. i prije te godine — također u kasnoj, završnoj fazi tih skulptura, to jest u vrijeme nadolaženja romanike u drugoj polovici XI stoljeća, u našim stranama jača reljef skulptura, a klasični motivi, dugo vrijeme zabačeni, ponovo se vraćaju u skulpture. Na tome Šeper temelji svoje dokazivanje da su motivi i stil skulptura krstionice moguć i također i u XI stoljeću.

To je djelomice svakako točno. Tako se, na primjer, »oči« u zavijucima pletenica javljaju na više dalmatinskih skulptura iz XI stoljeća.[1] Ali u motivima, detaljima i općem izgledu skulptorskog ukrasa krstionice imamo ipak manji ili jači oslon da ju radije postavimo u prelazno vrijeme konačnog formiranja pleternih skulptura oko g. 800. nego li u kasno vrijeme prelaženja k romanici u XI stoljeću. Navodim u tom pogledu motiv astragala i, pogotovu, višestruko raščlanjenje bordure ispod natpisa, pa velike površine bez ukrasa na krstionici.

Astragal je veoma česti motiv u vrijeme formiranja pleterne skulpturske dekoracije u VIII stoljeću u Italiji a javlja se u više primjera kod nas u Dalmaciji prije punog sazrijevanja toga stila. U XI stoljeću je, barem na dosad poznatim i približnom sigurnošću datiranim skulpturama, rijeđi. Znam za sedam skulptura koje moramo datirati u VIII stoljeće ili u početak IX stoljeća s tim motivom: to su arkada ciborija uzidana u vrata sakristije katedrale u Kotoru, arkada ciborija iz Ulcinja, sada u Narodnom muzeju u Beogradu, arkada uzidana do Krstionice u Splitu, ulomak arkada ciborija u splitskom Arheološkom muzeju, nadvratnik portala Sv. Lovre u Zadru, luk ugrađen u vrata stubišta Sv. Donata u Zadru i arkade ciborija biskupa Mauricija iz Novigrada u Istri. Iz vremena XI stoljeća znao sam, naprotiv, samo jedan primjer upotrebe astragala, a to su dovratnici portala Sv. Lovre u Zadru, koji su, po mojem mišljenju, nadomjestili u spomenuto doba starije dotrajale dovratnike portala iz VIII stoljeća, na kojima je vrlo vjerojatno već bio motiv astragala, kao na sačuvanom dovratniku portala. Petricioli me upozorio na ulomak s astragalom iz Sv. Petra u Kuli kod Benkovca, koji je, zapravo, kao i nadvratnik Sv. Lovre, ranoromanički po stilu i Abramić ga datira u početak XII stoljeća[2].

[1] Šeper je zapazio da je križ na pročeljnoj strani krstionice procesijski križ na dugom stalku i dodaje da ne zna za sličan motiv na pleternim skulpturama. Nije čudo jer pleterne skulpture u svojim dozrelim oblicima idu u prvom redu za tim da rese površine crkvenog namještaja, da ugode oku, a ne da poučavaju vjernika i prikazuju zbilju i život.

[2] Petricioli usto drži, kako je poznato, djelom XI stoljeća čitav portal Sv. Lovre u Zadru. On mi u pismu navodi više primjera dalmatinskih ranih srednjovjekovnih skulptura s motivima astragala, kojih je datiranje problematično: ulomak iz Zadra i ulomak iz Novalje na Pagu u Arheološkom muzeju u Zadru i dva ulomka iz Caske na Pagu. Kao primjer skulpture iz »pretpleternog« doba on smatra, naprotiv, ulomak stupca s križem uokvirenim astragalom nađen kao spolija u Sv. Nedjeljici u Zadru (up. za gore rečeno moje članke u Vjesniku hrvatskog arheološkog društva, Zagreb, N. S., 1942—1943. i u Prilozima povijesti umjetnosti u Dalmaciji, Split, 1955, sv. 9, Abramićev članak u Recueils Uspenskij, II-2 te G. Caprin, L'Istria nobilissima, Trieste, 1905, I, str. 56).

Šeper navodi kao primjere astragala iz XI stoljeća ciborij s natpisom prokonzula Grgura (oko g. 1033—1036) u zadarskom Arheološkom muzeju i spomenutu arkadu u katedrali u Kotoru. Na ciboriju u Zadru nemamo, međutim, astragala, a na ciboriju u Kotoru je iz XI stoljeća samo naknadno uklesani natpis u gornjem dijelu ciborija, a inače je čitav ciborij iz početka IX stoljeća.

Prema svemu tome pojava astragala na spomeniku XI stoljeća nije nemoguća, ali su, svakako, dosada poznati datirani primjerci tog motiva u to doba manje brojni negoli u fazi dozrijevanja pleternog stila (8 primjera datiranih sa više ili manje vjerojatnosti nedaleko godine 800, 4 nedatirana, a 2 s ranoromaničkim a ne kasnopleternim karakterom XI stoljeća).

Još jače potkrepljuje rano datiranje krstionice profil bordure ispod natpisa i velike prazne plohe krstionice.

I pri izmaku pleternih skulptura u XI stoljeću reljefnost jača i profili ponekada mnogo odskaču od plohe pozadine. Bordura ispod natpisa na krstionici ne odskače mnogo ali je ona mnogostruko raščlanjena: u nekoliko centimetara te bordure mijenjaju se četiri različita profila. To je još na liniji antikne tradicije i takvo raščlanjenje javlja se u jačoj mjeri u dalmatinskoj plastici ponovo tek poslije XI stoljeća. U drugoj polovici XI stoljeća se, kako je rečeno, mijenja i obnavlja repertorij uresnih motiva ali i dalje traje sklonost obimnog prekrivanja površina crkvenog namještaja skulptorskim ukrasima. Velike prazne površine krstionice jedva imaju paralela u našim kasnim pleternim skulpturama iz XI stoljeća.

Osim argumentiranja da se motivi krstionice javljaju isto toliko oko g. 800. koliko i u odmaklom XI stoljeću, Šeper se u prilog ovog posljednjeg vremena pozivlje još na činjenicu da su skulpture Višeslavove krstionice tehnički izvrsno izrađene, bez nezgrapnosti i rustičnosti naših datiranih skulptura s natpisima knezova Branimira i Mutimira iz druge polovice IX stoljeća. To je, svakako, točno. Ali ono je, ispravno shvaćeno, zapravo u prilog dosadašnjem datiranju krstionice u vrijeme oko g. 800. Hrvati su, naime, kao i ostali Slaveni, došli u novu postojbinu bez jače tradicije klesarskog rada, pa su im prve crkvene građevine iz kamena i kameni crkveni namještaj u njima morali dizati majstori koje su sobom poveli misionari. Odatle sigurna ruka majstora što je klesao Višeslavovu krstionicu u poređenju sa zanatskom nedotjeranošću nešto kasnijih klesarija domaćih majstora.

Šeper se u svojem napisu opširno bavi epigrafijom natpisa na krstionici. On točno opaža da su slova natpisa na krstionici rustična kapitala koja se u biti nepromijenjena javlja na našim spomenicima za sve dugo vrijeme od IX do XI stoljeća. Oblici slova ne pružaju, prema tome, čvrsto uporište za pobliže datiranje krstionice, pa se Šeper utječe razmatranju i uspoređivanju općeg izgleda, t. zv. conspectus generalis, natpisa na krstionici s natpisima ranih srednjovjekovnih spomenika u Ninu i njegovu susjedstvu (Zadru).

U pomanjkanju raspoloživih značajki pojedinih slova svakako da i sam opći izgled natpisa može pružiti oslonac za datiranje. Ali istina je, također, da srodni ili jednaki opći izgled dvaju natpisa može biti prouzrokovan ne samo približno jednakim vremenom postanka tih natpisa nego i približno jednakim stepenom vještine majstora, koji su klesali te natpise u razno vrijeme. A to je slučaj i s natpisima koje Šeper uspoređuje s natpisom na krstionici (natpis kneza Branimira i župana Godečava ili Godežava u Ninu te natpis prokonzula Grgura u Zadru).

I Šeper je prisiljen konstatirati, s jedne strane, jednaku rustičnost i nedotjeranost u natpisima kneza Branimira i župana Godečava, iako je prvi, Branimir, iz IX, a drugi, Godečav, iz XI stoljeća i, s druge strane, isticati golemu razliku između natpisa Godečava i natpisa na krstionici, iako su po njegovu mišljenju ta dva spomenika iz približno istog vremena, to jest iz XI stoljeća.

Natpis na krstionici kneza Višeslava pokazuje, svakako, srodnost u općem dojmu s natpisom na arkadi ciborija prokonzula Grgura, koji se u dokumentima spominje u Zadru g. 1033—1036.[3] Ali tu srodnost prouzrokuje, po mojem mišljenju, bolja tehnička vještina majstora što su ta dva natpisa isklesala u razno doba. Bolja tehnička vještina očituje se u tim natpisima u upotrebi jednako velikih slova, u njihovom pravilnom rasporedu i u njihovoj brižljivoj izradbi: to je uzrok da je opći izgled natpisa srodan. Veći pak stepen klesarske vještine, u poređenju s većinom natpisa hrvatskih vladara iz IX do XI stoljeća izrađenih od domaćih majstora, zahvaljuje natpis prokonzula Grgura okolnosti što je bio izrađen u XI stoljeću i to u Zadru, gradu neprekinute kulturne i zanatske tradicije, a natpis Višeslavove krstionice okolnosti što je bio izrađen u prvo vrijeme pokrštenja Hrvata, jer moramo računati s time da su crkve i namještaj u njima dizali majstori iz misionarskog kraja (v. gore rečeno).

Šeper donosi u svojem članku komparativnu tablicu oblika slova na Višeslavovoj krstionici i ciboriju prokonzula Grgura. Najveći dio slova je stvarno vrlo sličan ali morfološki atipičan. Ipak, nekoliko slova krstionice imaju detalj kojeg nema natpis ciborija prokonzula Grgura a može nam poslužiti kao indicija vremenskog postanka krstionice. Slova B, D, P i R imaju ponekad na krstionici vertikalnu hastu produženu preko vodoravnih hasta slova. Ovakav oblik slova tipična je pojava u epigrafiji u doba njezine dekadence u VIII stoljeću a kod nas se često javlja i na početku IX stoljeća (na pr. na sarkofagu priora Petra u Splitu).

[3] Šeper upozorava, također, na brojne slične ligature tih dvaju natpisa, ali brojne ligature ima i natpis kneza Branimira iz g. 888.

Nevješti majstor pravi takova slova ponekad i kasnije. Ali na natpisu vješto isklesanom, kao što je natpis kristionice, ovakova slova s produženom vertikalnom hastom potkrepljuju njeno dosadašnje datiranje.

Spornom pitanju o vremenu krstionice Šeper prilazi također sa historijske strane. Hrvatski knez imenom Višeslav ne spominje se u sačuvanim ispravama i vijestima ni u vrijeme oko g. 800. ni u drugoj polovici XI stoljeća. Ali, dok iz ovog posljednjeg vremena imamo mnoge isprave i neprekinuti slijed hrvatskih vladara, iz vremena oko g. 800. nemamo uopće isprava, i kroničari ne spominju ime poglavice Hrvata ni g. 799, kada je u borbi sa Hrvatima pao kod Trsata furlanski markgrof Erih, ni g. 803, kada su se poglavice dalmatinskih Hrvata poklonili u Regensburgu caru Karlu Velikom.

Šeperovu skepsu prema ranom datiranju Višeslavove krstionice potkrepljuje činjenica da je biskupija u Ninu bila osnovana tek u drugoj polovici IX stoljeća, a poznato je da je u prvo vrijeme kršćanstva krštenje bilo prerogativa biskupa. To je točno. Ali, kako je kršćanstvo prodiralo iz gradova u sela gdje nije bilo biskupa, sve se više ustaljivala praksa da je redovni djelitelj krsta bio sacerdos cui ex officio competit baptisare (up. Kniewald, Liturgika, str. 191). A Nin je i prije osnutka biskupije, prema riječima splitskog crkvenog sabora g. 927, imao archipraesbyterum sub (iuris) dictione episcopi. U svakom slučaju nije nikako moguće pretpostaviti da su za prvih šest decenija, od pokrštenja Hrvata do osnutka biskupije u Ninu, svi krštenici sa hrvatskog teritorija polazili na krštenje biskupima u romansko-bizantskim gradovima. A ako su biskupi tih gradova dolazili na krštavanje u hrvatske krajeve, moralo je u tim krajevima biti i krstionica, tim više što se u to doba krštenje obavljalo starijim obredom per immersionem, tj. uronjavanjem čitavog tijela krštenika u vodu[4]. U vezi sa Šeperovom skepsom mogu, uostalom, upozoriti, također, na činjenicu da su u Lepenici kod Sarajeva, u Klobuku kod Ljubuškog i u Nerezima kod Čapljine, u mjestima u kojima nam nije poznato da bi ona bila sijela biskupa, bile otkopane krstionice iz starokršćanskog vremena (up. Glasnik zemaljskog muzeja u Sarajevu, 1932, str. 8 ss, sl. 4 i idem, N. S., 1954, str. 189 ss i ibidem, N. S. 1959, sl. str. 164).

Od presudne je važnosti u pitanju vremena gradnje krstionice, međutim, kontekst u kojem se na natpisu spominje knez Višeslav. Knez se u natpisu spominje za datiranje činjenice da je svećenik Ivan dao napraviti krstionicu (sub tempore Vuissasclavo duci), a u formuli datiranja navodi se uvijek vladar koji vlada u odnosno vrijeme. Hrvatski su se vladari u IX stoljeću nazivali dux (knez) a u XI stoljeću, kako točno piše Šeper, tim se nazivom u historijskim izvorima spominju kraljev suvladar ili određeni prijestolonasljednik. Je li, međutim, moguće pretpostaviti da se datiranje vrši imenom samog suvladara ili prijestolonasljednika uz ignoriranje stvarnog vladara?[5]

Zbog svih ovdje iznesenih razloga vjerujem i dalje da je mnogo vjerojatnije da krstionica kneza Višeslava potječe iz prvog vremena kršćanstva Hrvata oko g. 800. a ne iz druge polovice XI stoljeća.

---

[4] Iz teksta splitskog crkvenog sabora g. 925. vidimo da su biskupi romano-bizantskih gradova stvarno obilazili hrvatski teritorij: u članu 12. zaključaka sabora ti biskupi prijete, ako kralj i poglavice Hrvata žele podvrći njihove dieceze svojem, tj. ninskom biskupu, da oni neće na hrvatskom teritoriju ni krstiti (tako Šišić prevodi regenerationes facere) ni posvećivati crkve i svećenike.

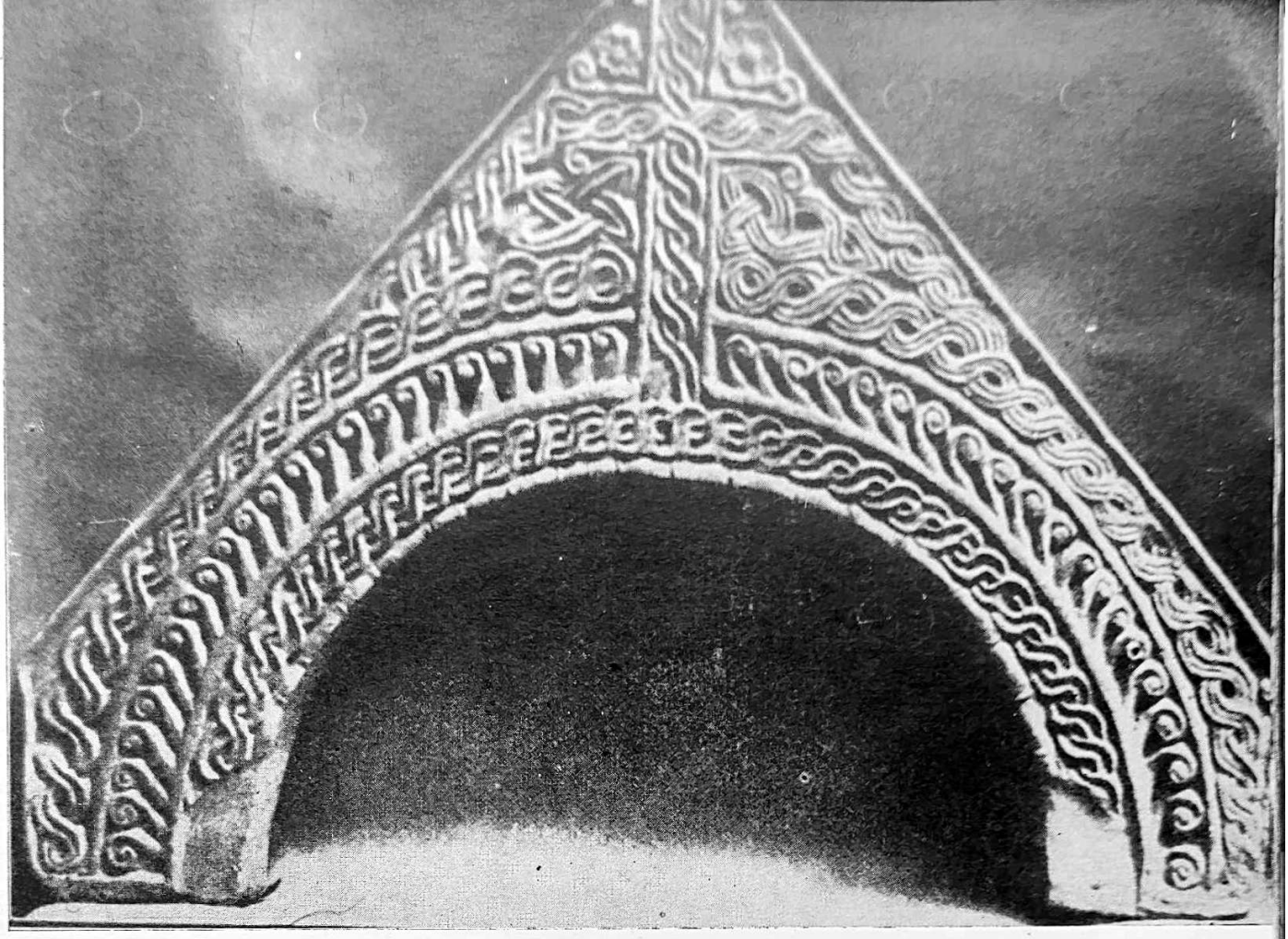
[5] Napominjem da su kao suvladari, odnosno prijestolonasljednici, u XI stoljeću poznati Zvonimir i Stjepan, ali ne nikakav Višeslav.

ZUSAMMENFASSUNG

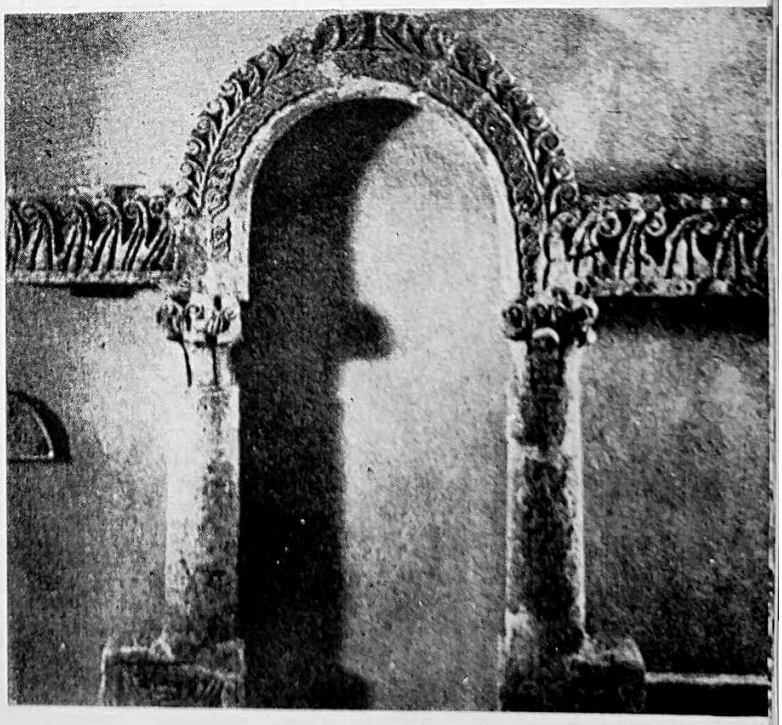
Verfasser nimmt Stellung gegen die Auffassung von M. Šeper, nach welcher der bekannte Taufstein mit der Inschrift des Fürsten Višeslav aus Nin nicht aus der Zeit der Taufe der Kroaten um d. J. 800. sondern aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts stammen sollte. Verfasser bringt zugunsten der bisherigen Datierung mit dem Anfange des 9. Jahrhunderts stilistische (die manigfaltige Gliederung der Bordüre unterhalb der Inschrift und die grossen leeren Flächen der Taufsteinseiten), epigrafische (die verlängerte vertikale Haste bei den Buchstaben B,D,P,R) und vor allem historische Gründe. Die kroatischen Herrscher werden im 9. Jahrhundert als dux (Fürst) und im 11. Jh. als rex (König) betitelt. Dux wird im 11. Jahrhundert nur für den prädestinierten Thronfolger beziehungsweise für den Mitregenten gebraucht; es ist aber höchst unwahrscheinlich, dass man ein Werk datiert hätte nach dem, sonst uns unbekannten Thronfolger oder Mitregenten mit Namen Višeslav, ohne Erwähnung des eigentlichen Herrschers.

REPRODUKCIJE

1

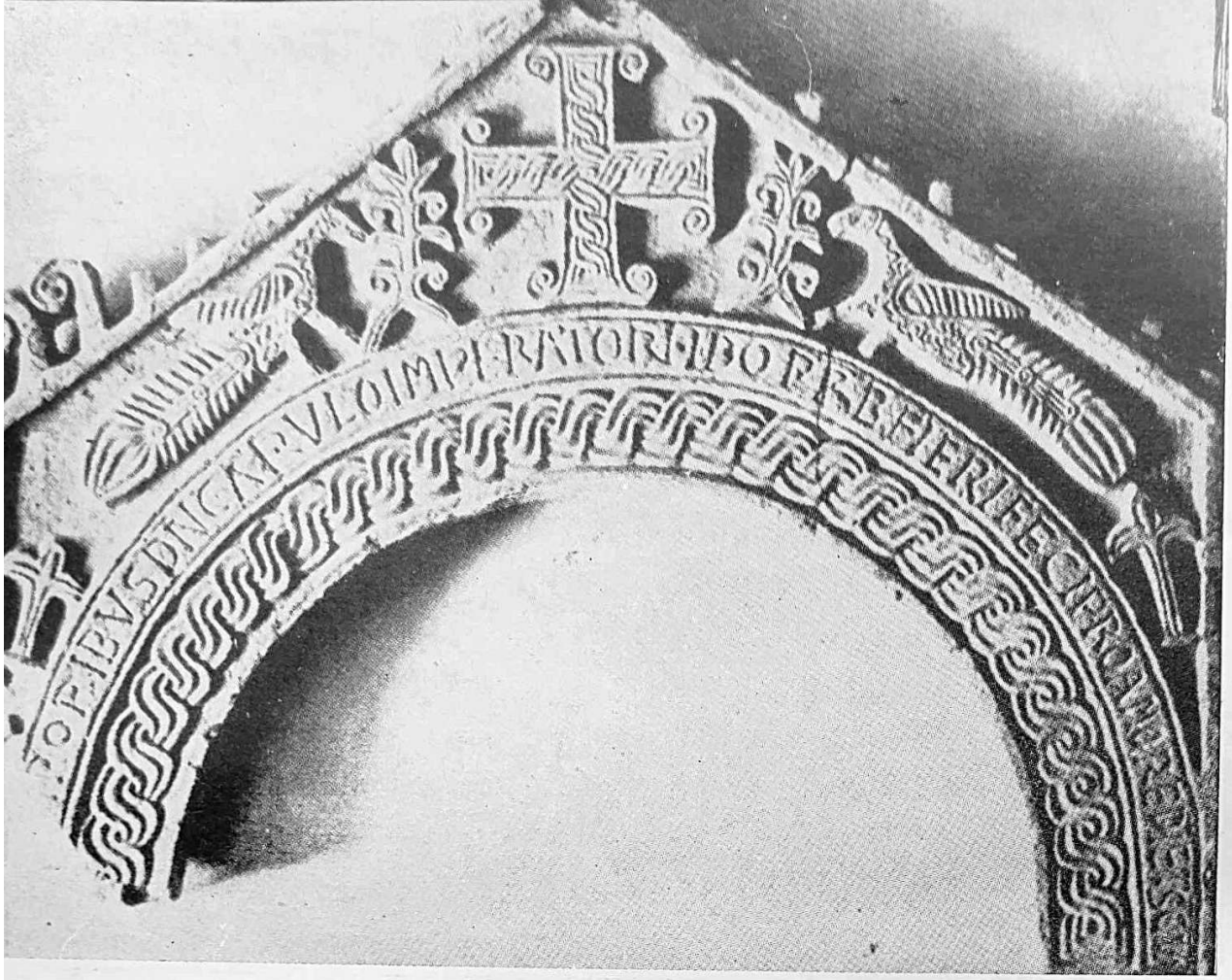


2



Sl. 1. Lundo, zabat crkvene pregrade (oko 800. g.)

Sl. 2. Sv. Lovro kod Šijane, crkvena pregrada (prije 800. g.)



3

4

Sl. 3. Cortona, zabat crkvene pregrade (800—814. g.)
Sl. 4. Sv. Juraj u Janjini, ulomak skulpture

Desno sl. 1. Zadar, katedrala, Bogorodica s djetetom

Sl. 2. Zadar, crkva Sv. Mihovila, slikano raspelo, det. sv. Ivan

Sl. 3. Zadar, katedrala, Bogorodica s djetetom, det. ruka Bogorodice

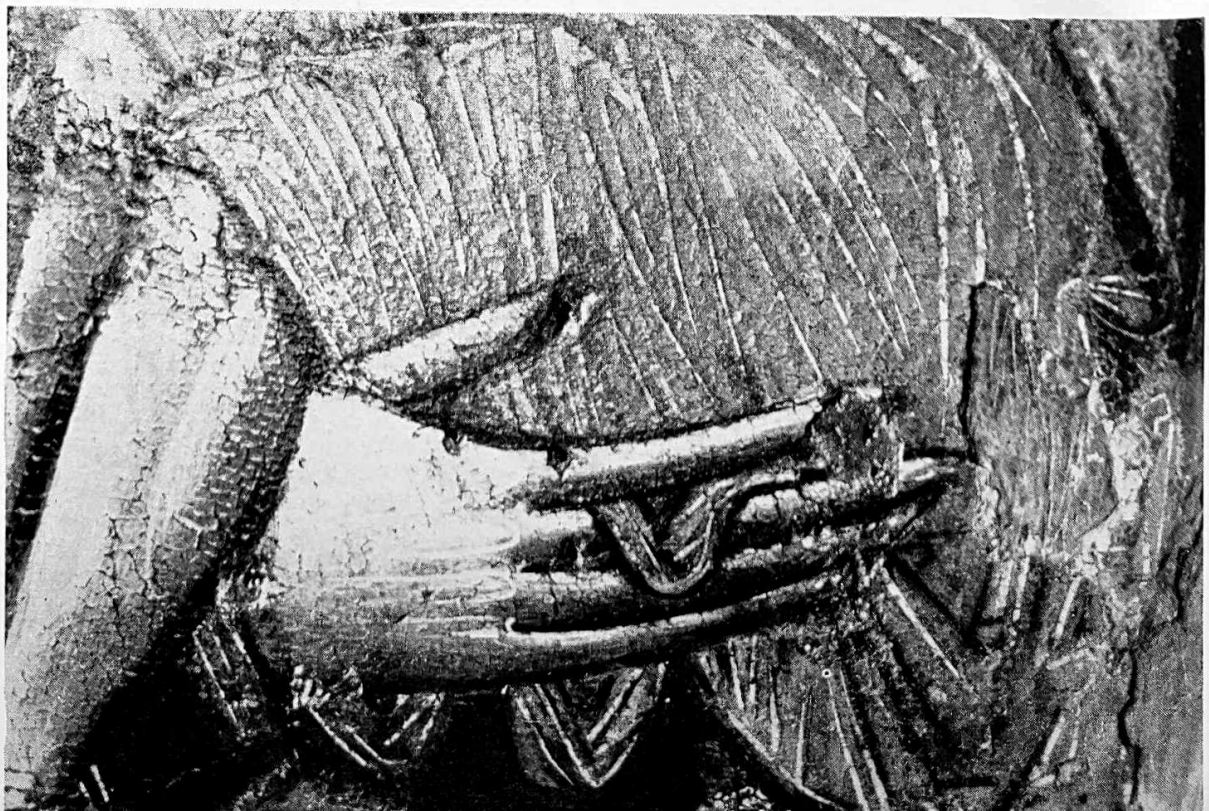
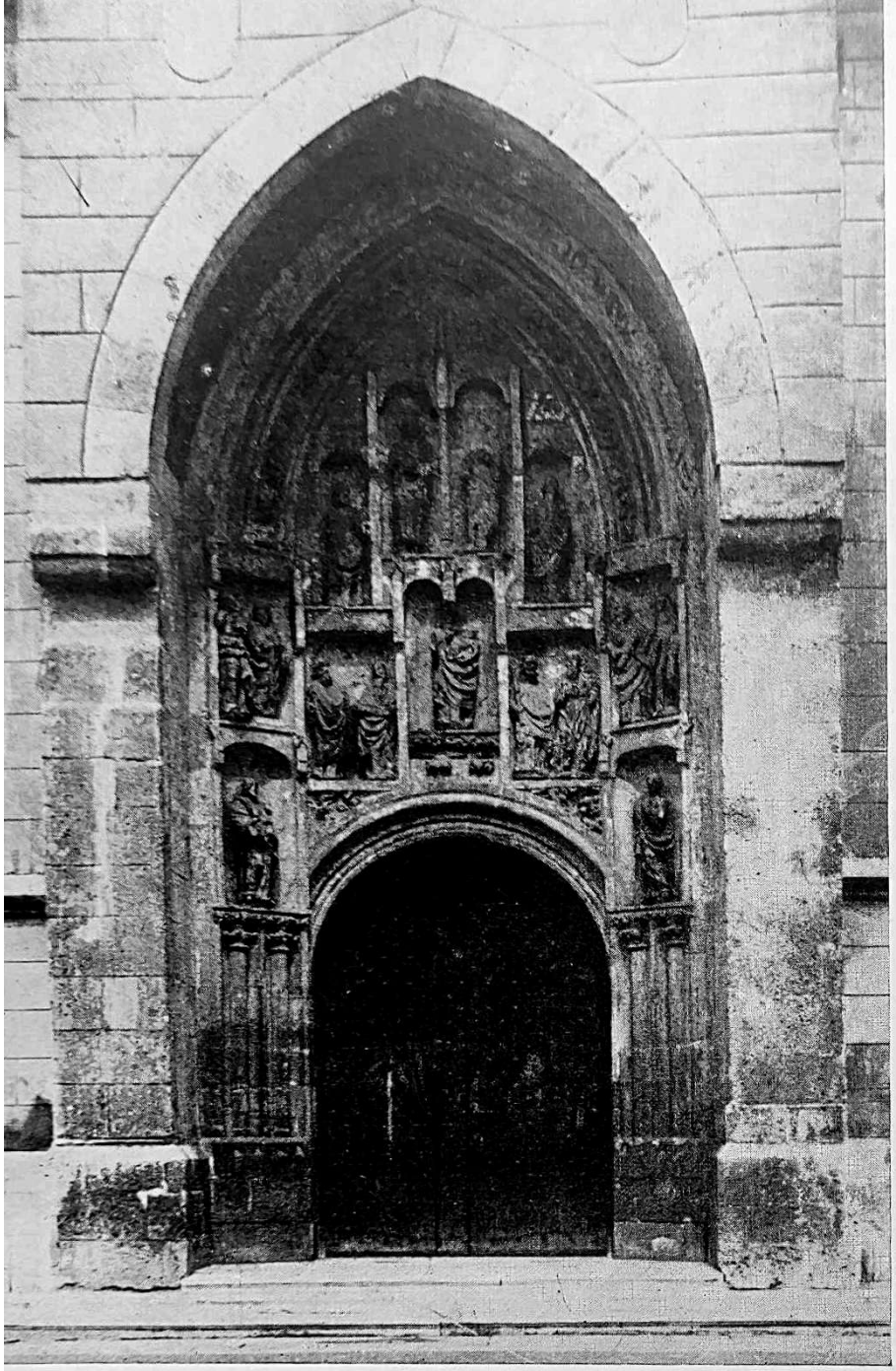


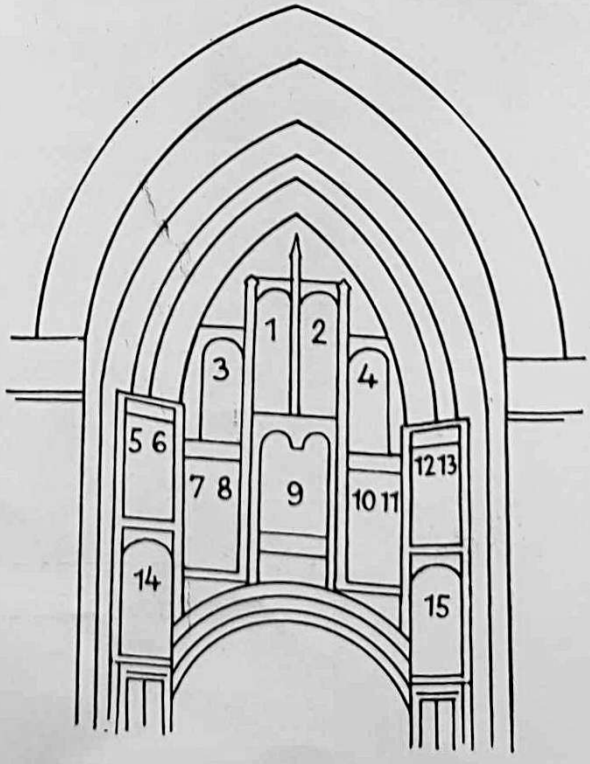
TABLA IV

Hvar, katedrala, Bogorodica s djetetom, pazinska škola, oko 1270. g.



Sl. 1. Južni portal crkve Sv. Marka u Zagrebu

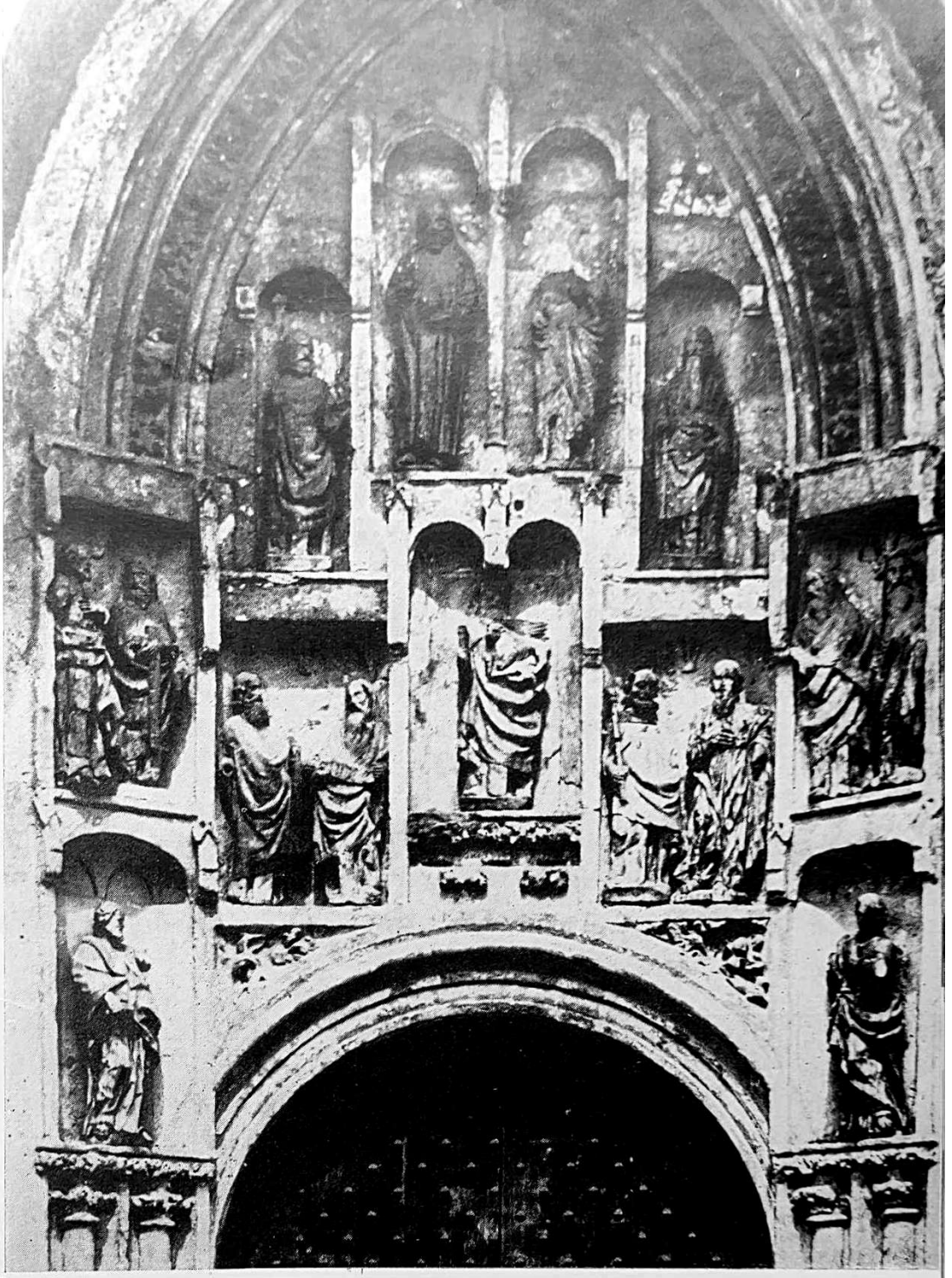
1



Sl. 2. Raspored kipova na portalu crkve Sv. Marka u Zagrebu

2

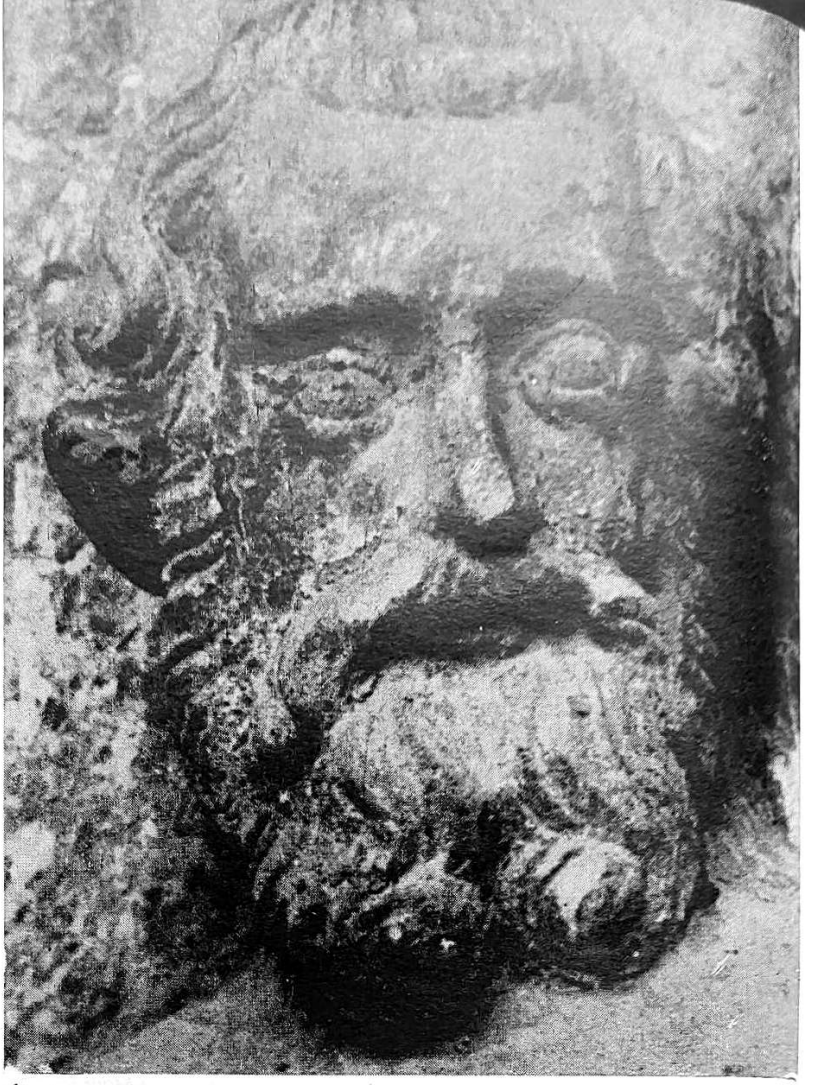
3



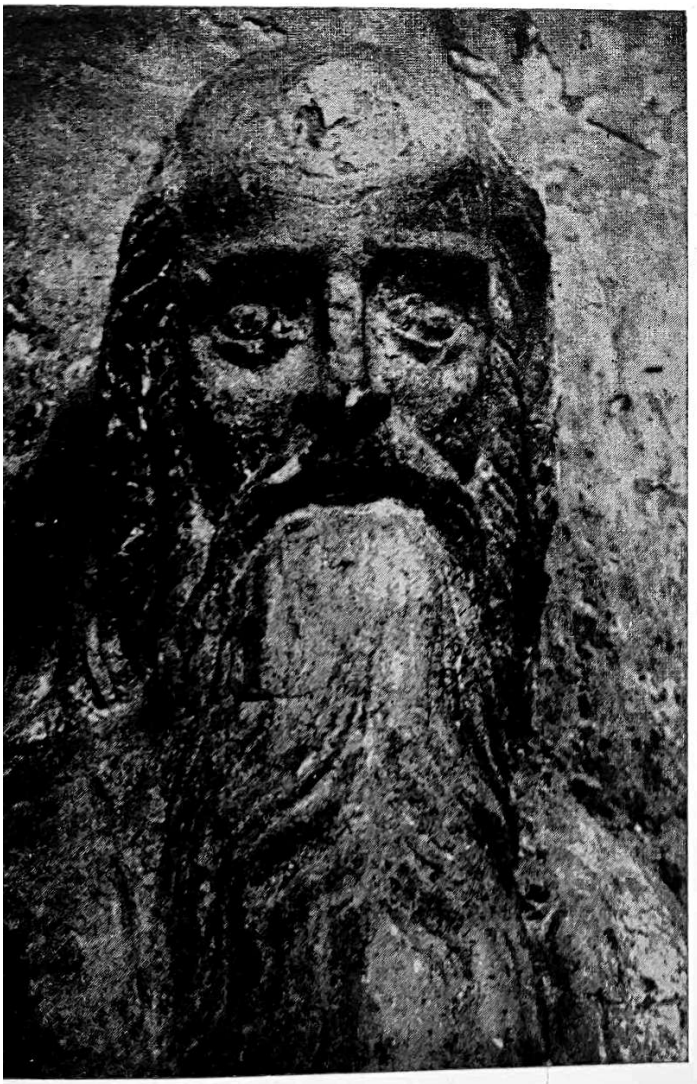
Sl. 3. Portal župne crkve Sv. Marka u Zagrebu, det. kipovi u nišama

Sl. 4. Det. Kristova glava

5



6



7

Sl. 5. Det. Marija s djetetom Isusom

Sl. 6. Det. glava apostola Petra

Sl. 7. Det. glava apostola Pavla

Sl. 8. Det. kip apostola ? i apostola Filipa

Sl. 9. Det. kip apostola ? i apostola Tadeja

Sl. 10. Det. kip patrona Sv. Marka s krilatim lavom

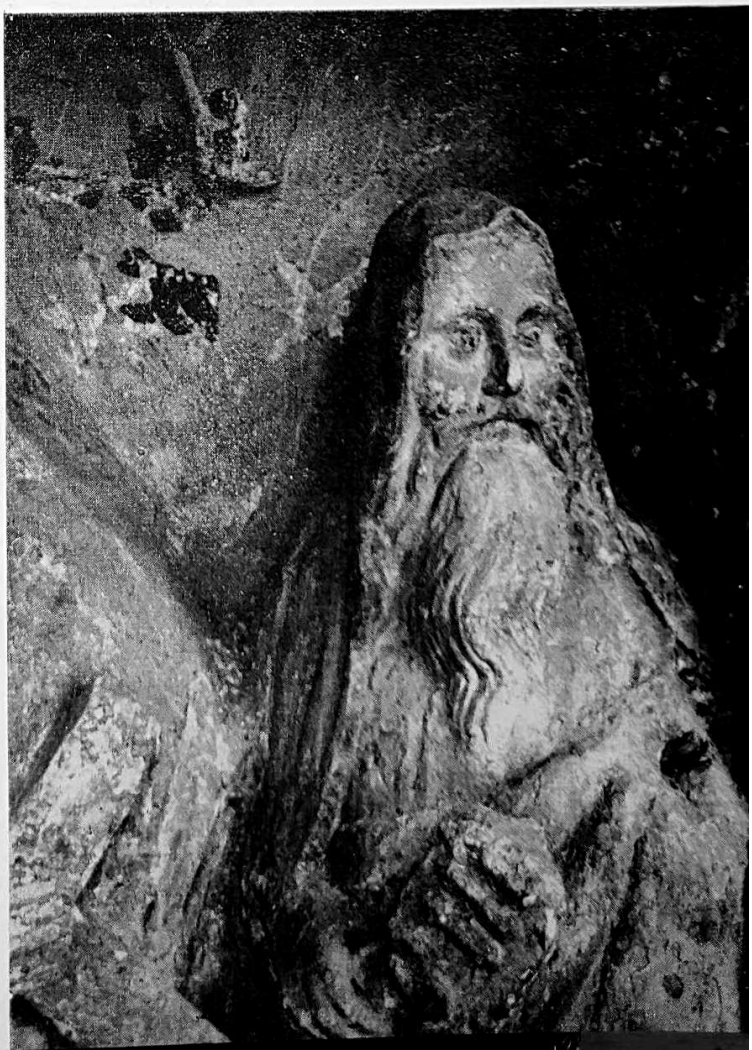
11

12

Sl. 11. Det. kip apostola Tome i apostola?

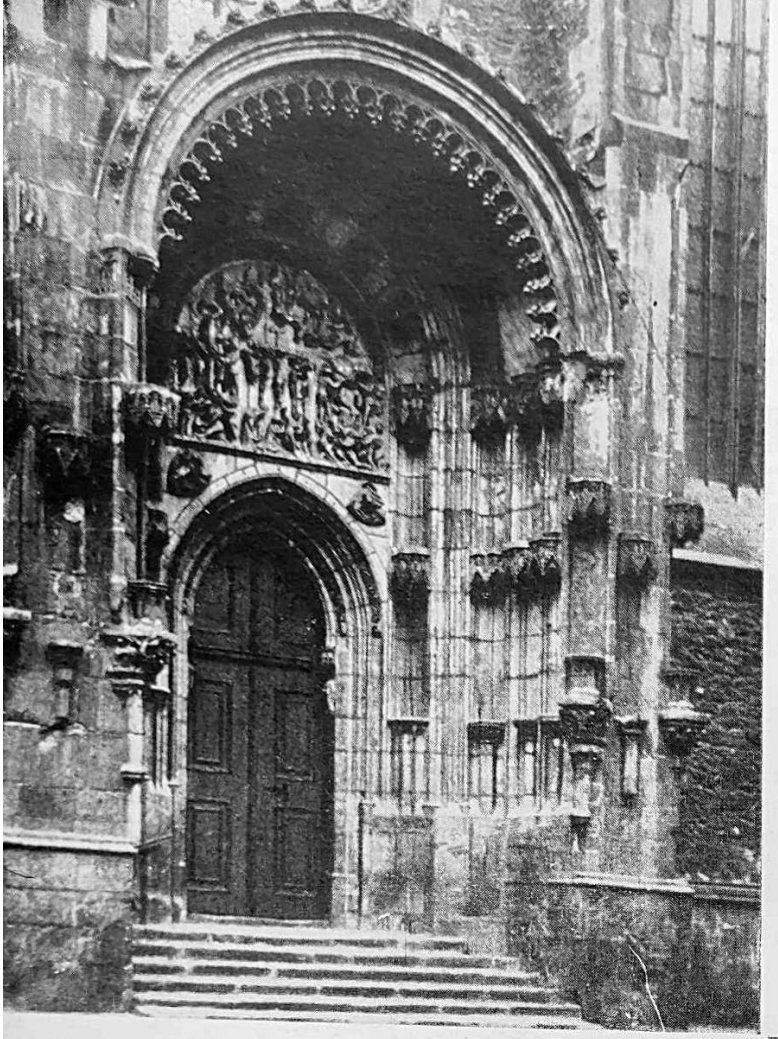
Sl. 12. Det. kip apostola Andrije i apostola Mateja

Sl. 13. Det. poprsje apostola Mateja



13

14



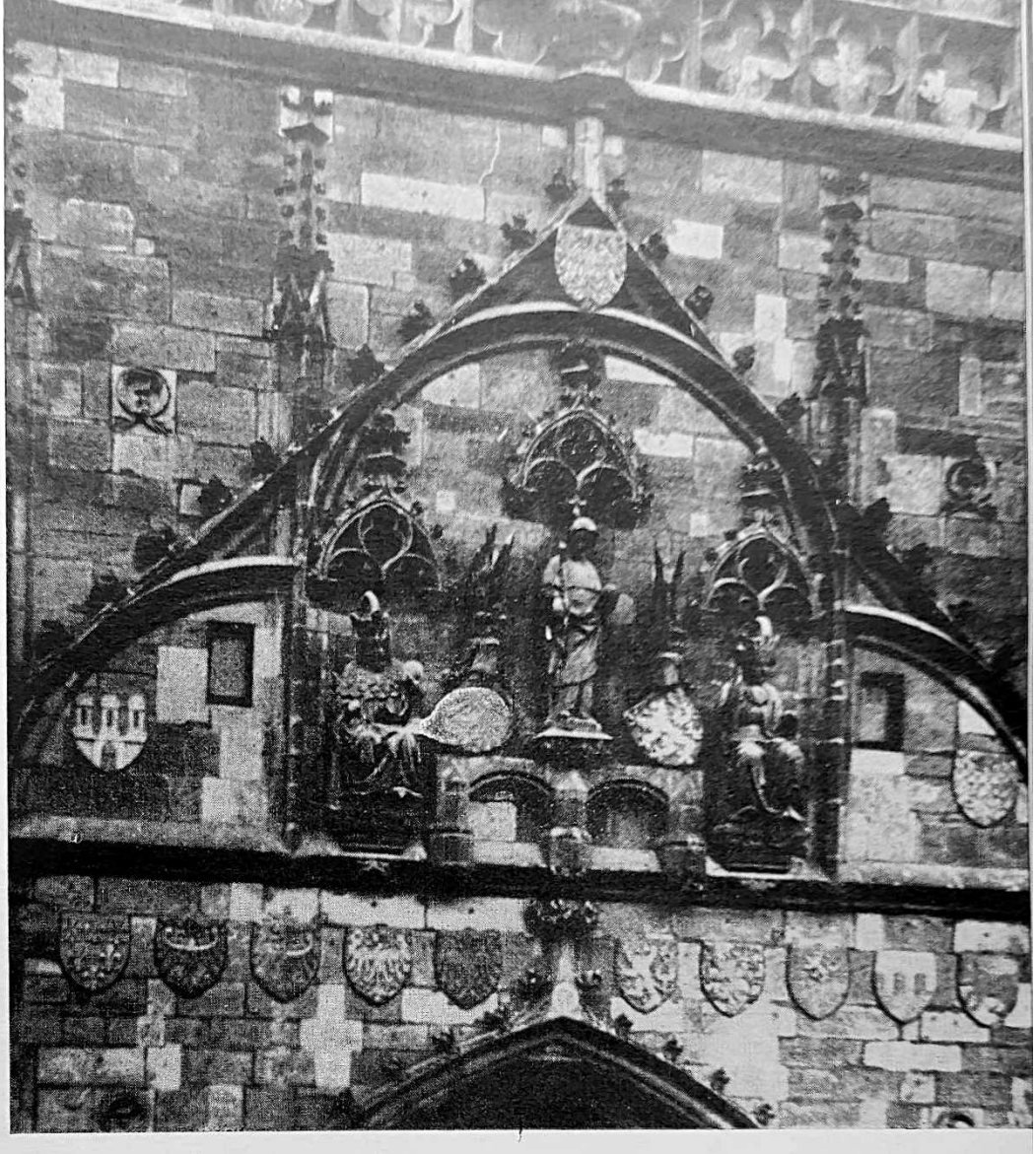
Sl. 14. Portal Tynske crkve u Pragu

16

Sl. 15. Portal župne crkve Sv. Marka u Zagrebu, det. lišće

Sl. 16. Mariazell, konzola, o. g. 1377—1382.

15



17

18

Sl. 17. Grupa plastika na tornju mosta nad Vltavom u Pragu

Sl. 18. Portal župne crkve Sv. Marka u Zagrebu, det. centralne niše

4

5

Sl. 1. Nikola Firentinac i pomoćnik: Anđeo s tabernakula u Šibenskoj katedrali

Sl. 2. Nikola Firentinac: Anđeo s tabernakula u Šibenskoj katedrali

Sl. 3. Nikola Firentinac: Anđeli s grbom, muzej u Šibeniku

Sl. 4. Nikola Firentinac: Apostol Pavao, det. karakteristični nabori odjeće, katedrala u Trogiru

Sl. 5. Nikola Firentinac: Madona, det. nabori odjeće, katedrala u Trogiru.

1

2

3

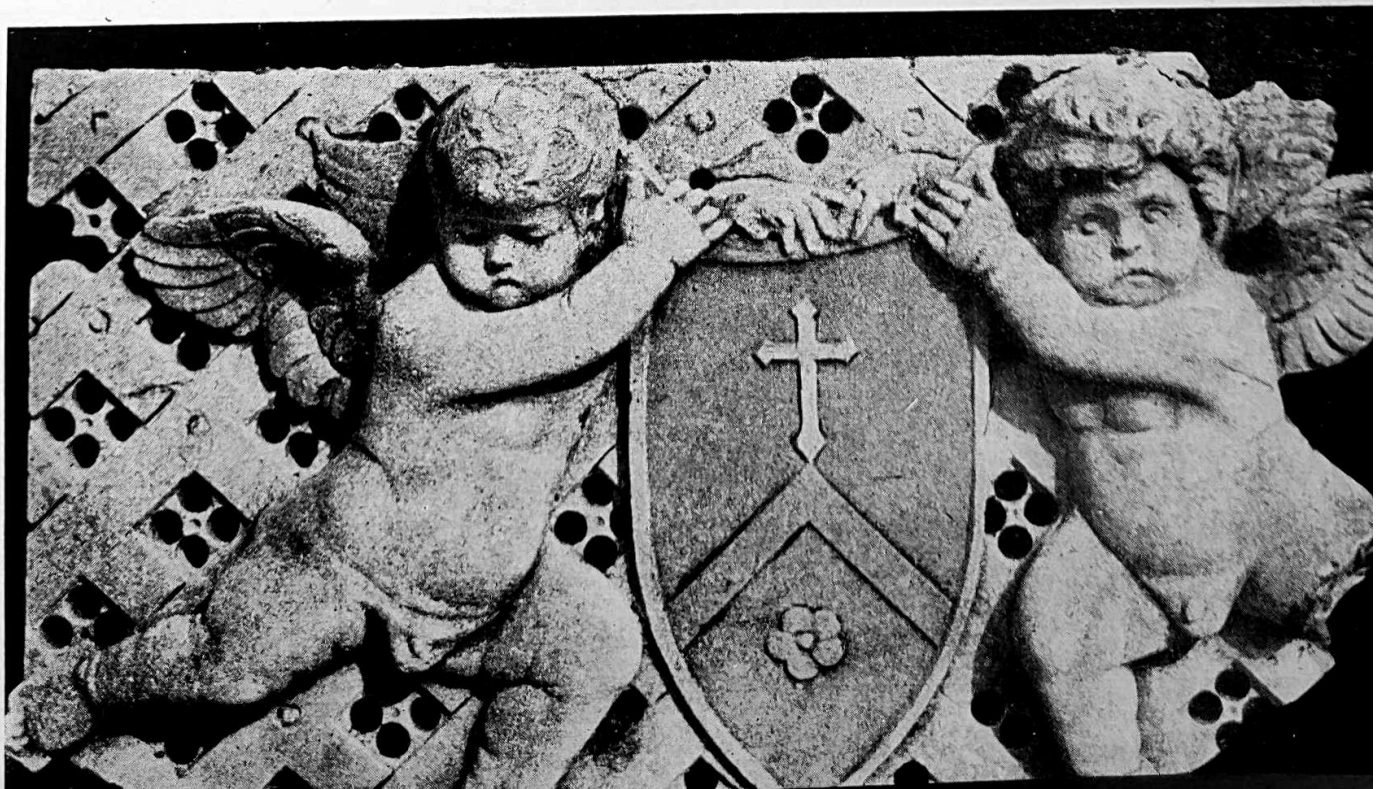


TABLA XVI

Valerio Castello: Poklonstvo kraljeva, galerija »Benko Horvat«, Zagreb, total i detalji

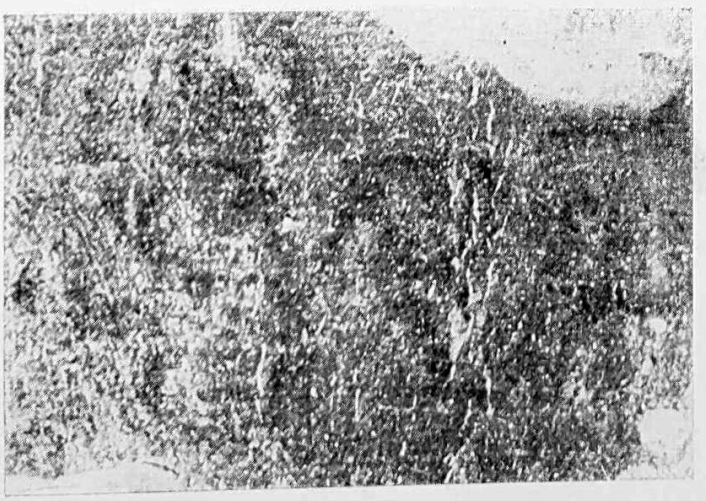
1

Sl. 1. Valerio Castello: Poklonstvo kraljeva, galerija »Benko Horvat«, Zagreb, det.

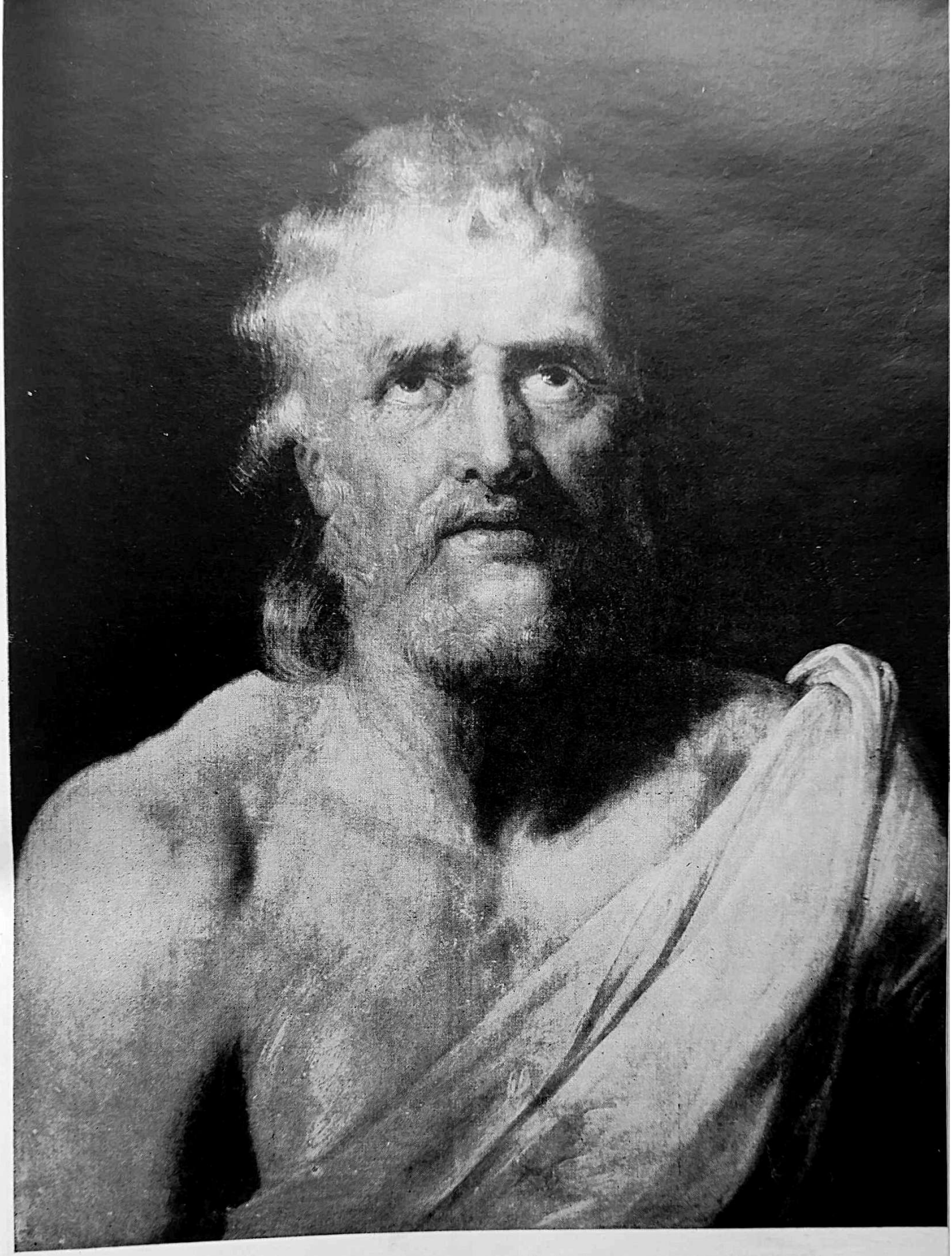
Sl. 2. Valerio Castello: Poklonstvo kraljeva, galerija »Benko Horvat«, Zagreb, det. signatura

Sl. 3. Pečat na poleđini »Seneke«, Galerija Matice Srpske, Novi Sad.

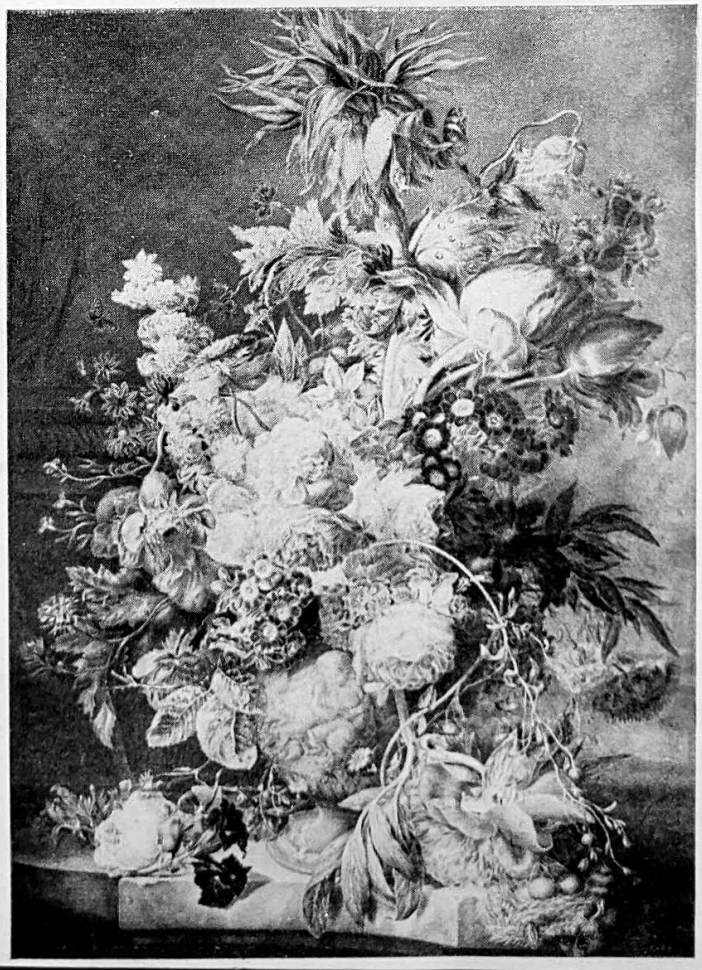
2



3

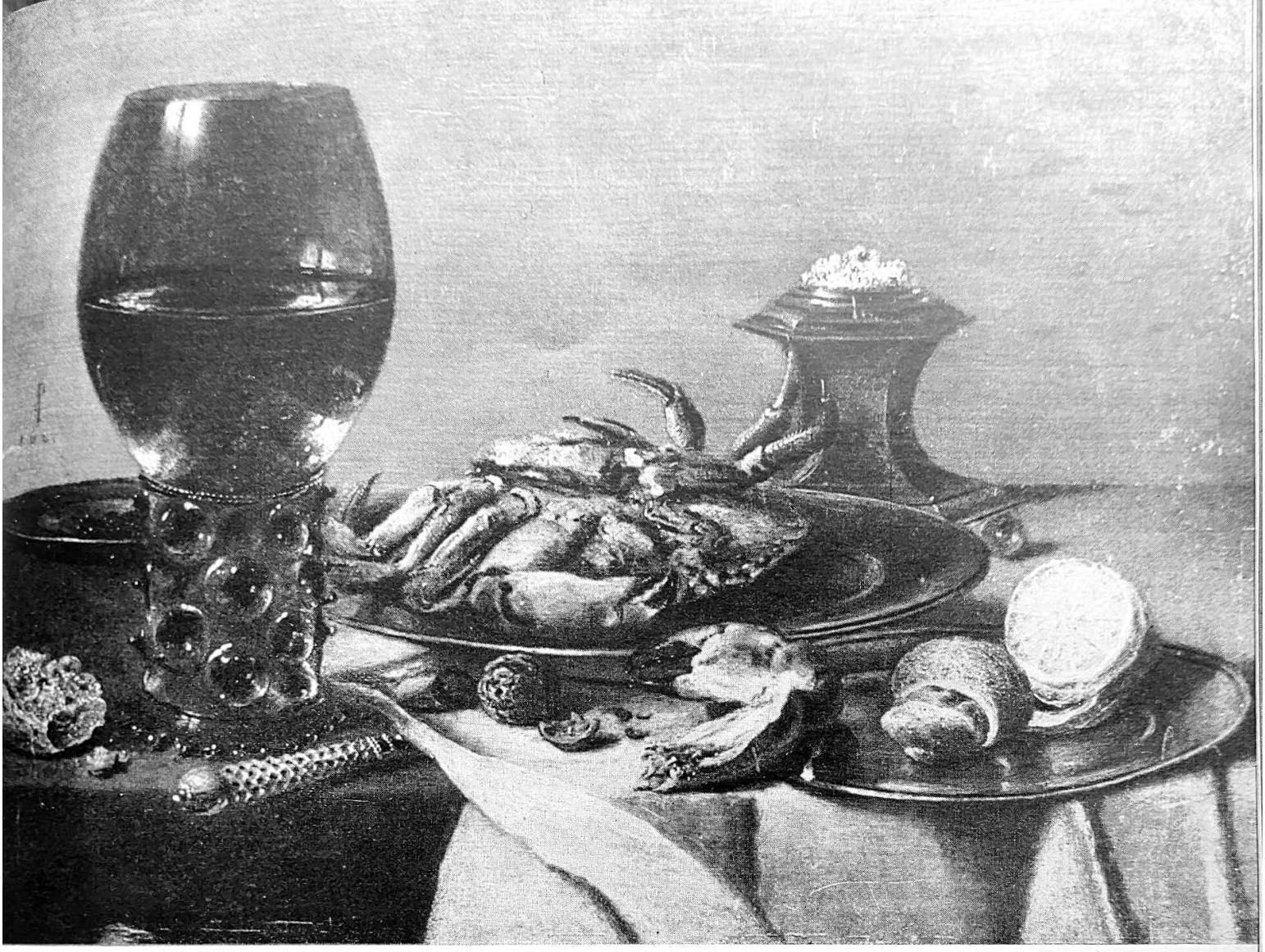


Peter Paul Rubens: Seneka, Galerija Matice Srpske, Novi Sad.



Gore — Claes Molenaer, Zimski pejzaž, priv. vlasništvo, Jugoslavija

Jan van Huijsum, Cvijeće, priv. vlasništvo, Jugoslavija



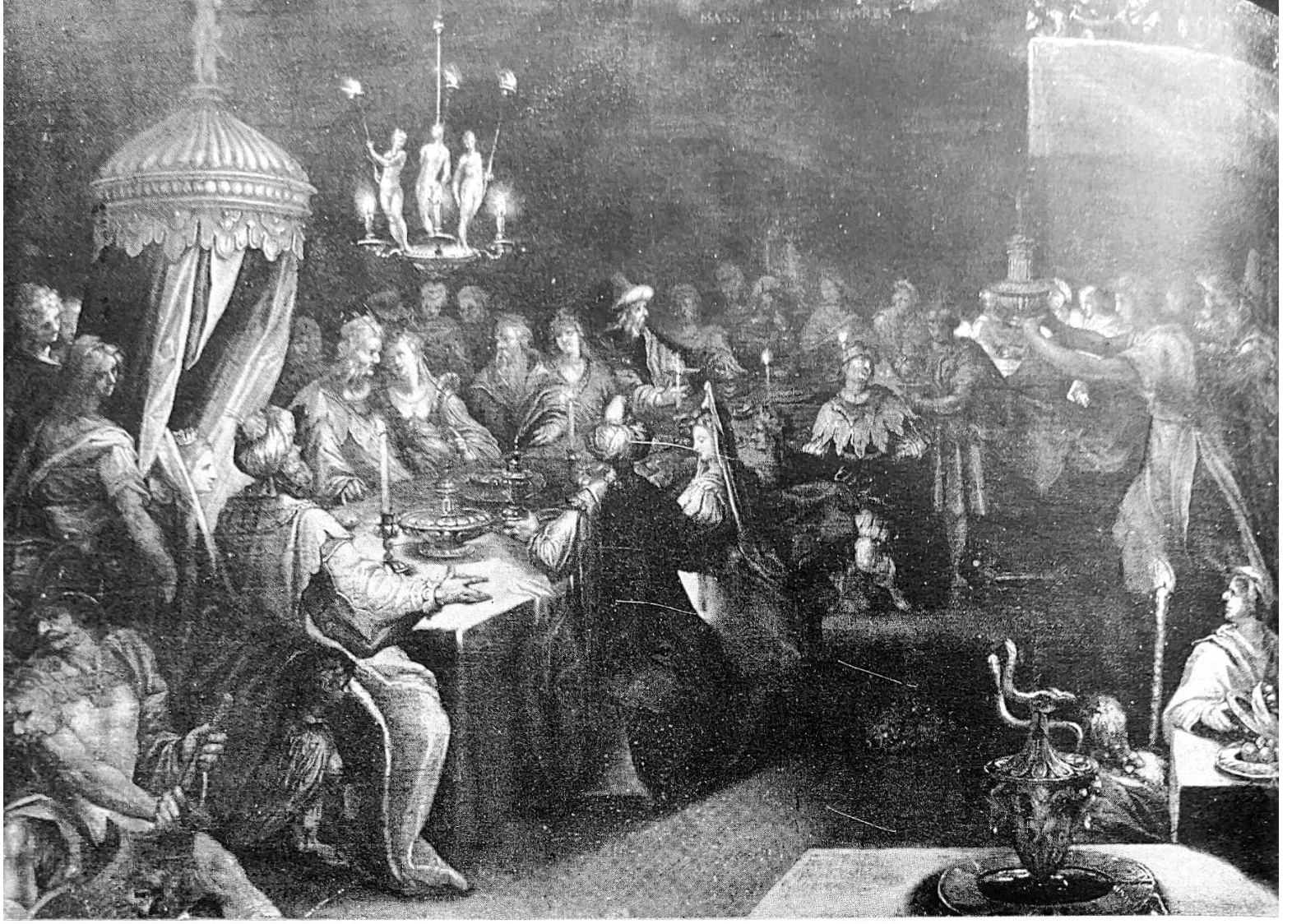
Gore — Pieter Claes: Mrtva priroda s rakom, Galerija Matice Srpske, Novi Sad

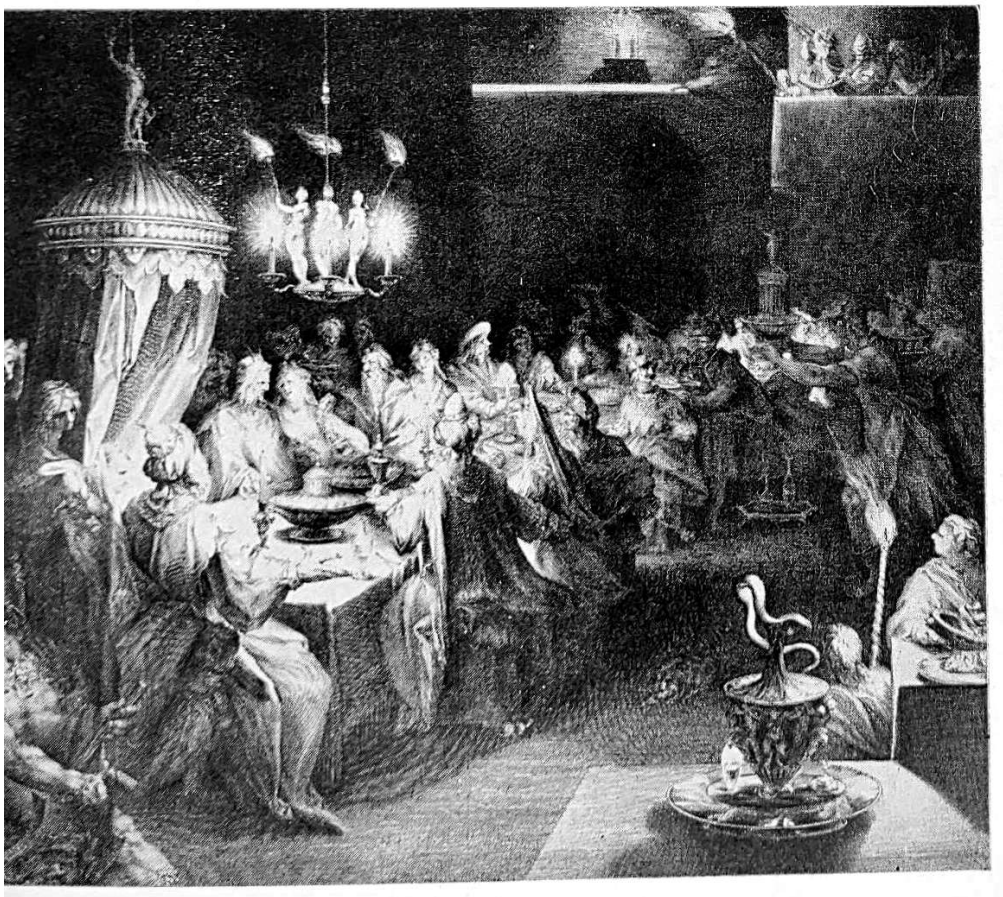
Jan van Huijsum, Cvijeće, Galerija Matice Srpske, Novi Sad

Gore — *Frans Francken ml.: Kraljica od Sabe, Galerija Matice Srpske, Novi Sad*

Lijevo — *Frans Francken ml.: Baltazarova gozba, zbirka M. Polića, Osijek*

Desno — *Frans Francken ml.: Kraljica od Sabe, det., Galerija Matice Srpske, Novi Sad*





Gore — Frans Reiher Osterhuys: Baltazarova gozba, priv. vlasništvo, Jugoslavija.

Johann Muller: Baltazarova gozba (B. 1.)

Lijevo — *Pieter de Coster: Apoteoza sv. Uršule, Kotor, crkva Sv. Josipa*

Desno — *Pieter de Coster: Bogorodica sa sv. Rokom, sv. Stjepanom i sv. Lovrom, Grohote, župna crkva*

1

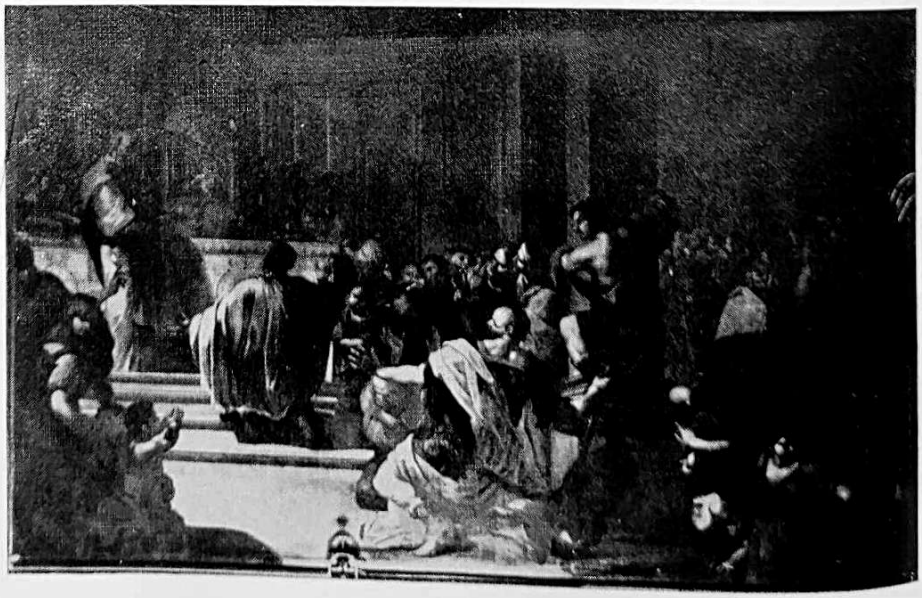
Sl. 1. Pieter de Coster: Sv. Stjepan, det. pobočne slike na glavnom oltaru franjevačke crkve u Makarskoj

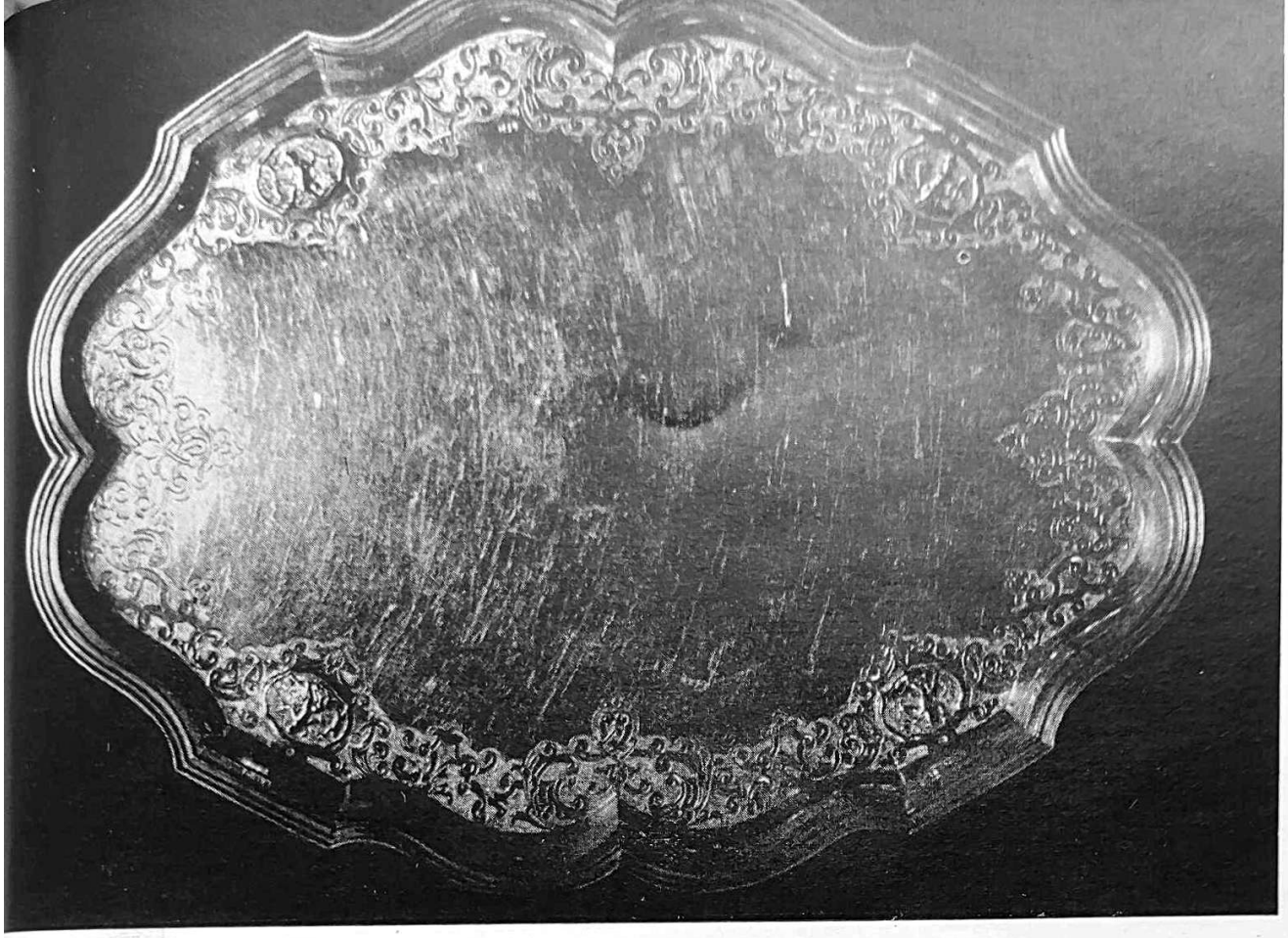
Sl. 2. Angelo de Coster: Vizija sv. Jurja, Piran, katedrala

Sl. 3. Angelo de Coster: Čudo u Bolseni, Piran, katedrala

2

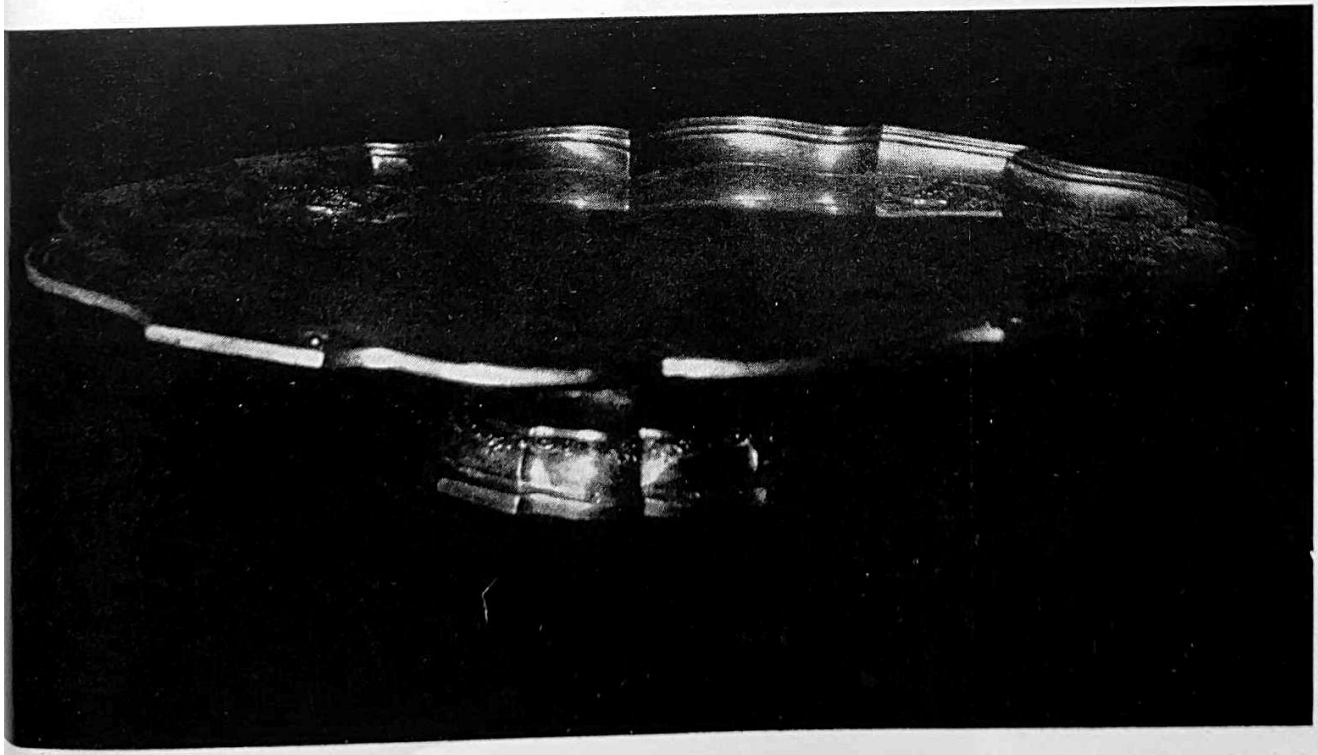
3





3

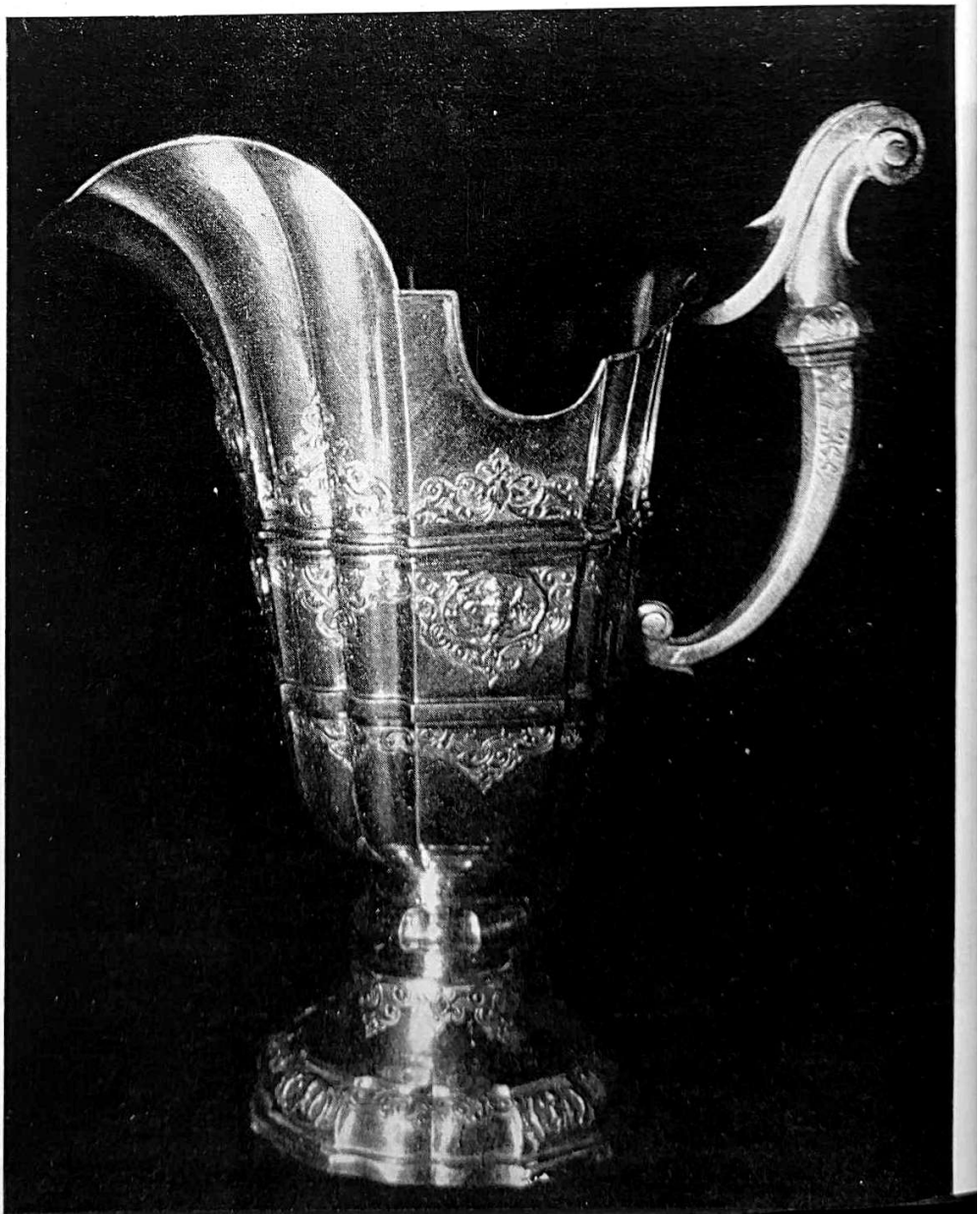
Sl. 3. i 4. Pladnjić na nožici od pozlaćena srebra, Đakovo, biskupski dvor, rad Gottlieba Menzela u Augsburgu 1736—1737. g., pogled odozgo i sa strane



4

1

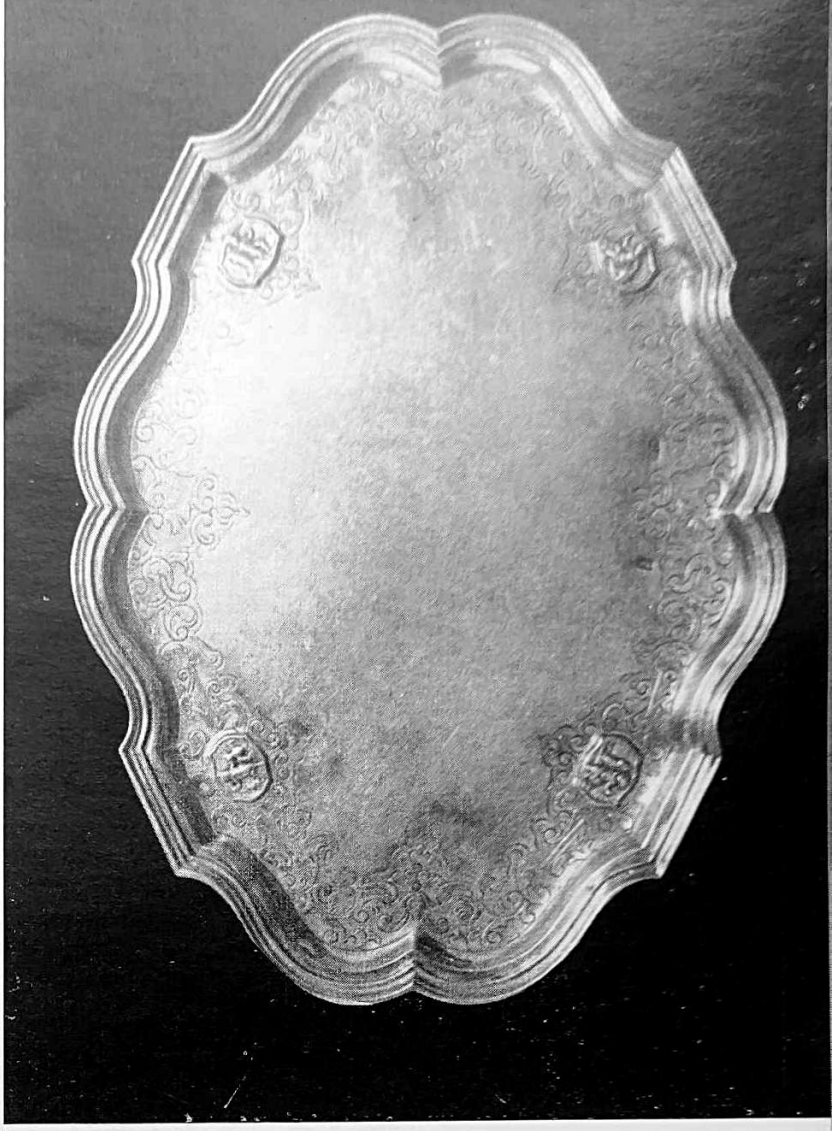
2



Sl. 1. Umivaonik od pozlaćena srebra, Đakovo, biskupski dvor, rad Gottlieba Menzela u Augsburgu 1736—1737. g.

Sl. 2. Vrč od pozlaćena srebra, Đakovo, biskupski dvor, rad Gottlieba Menzela u Augsburgu 1736—1737. g.

5



6

Sl. 5. Pladnjić od pozlaćena srebra, Đakovo, biskupski dvor, rad Gottlieba Menzela u Augsburgu 1736 — 1737. g.

Sl. 6. Piksida od pozlaćena srebra, Đakovo, biskupski dvor, rad Johanna Heinricha Menzela u Augsburgu 1736—1737. g.

PREIS-COURANT.

Der hochgräflich Franz Voykfyschen Krapinaer englischen Steingut-Fabrique in Croatien, über nach Wiener Porcelain-Form verfertigte blau gemahlene Geschier-Waaren, nach einzelnen Stücken und ganzen Tafel-Servicen berechnet.

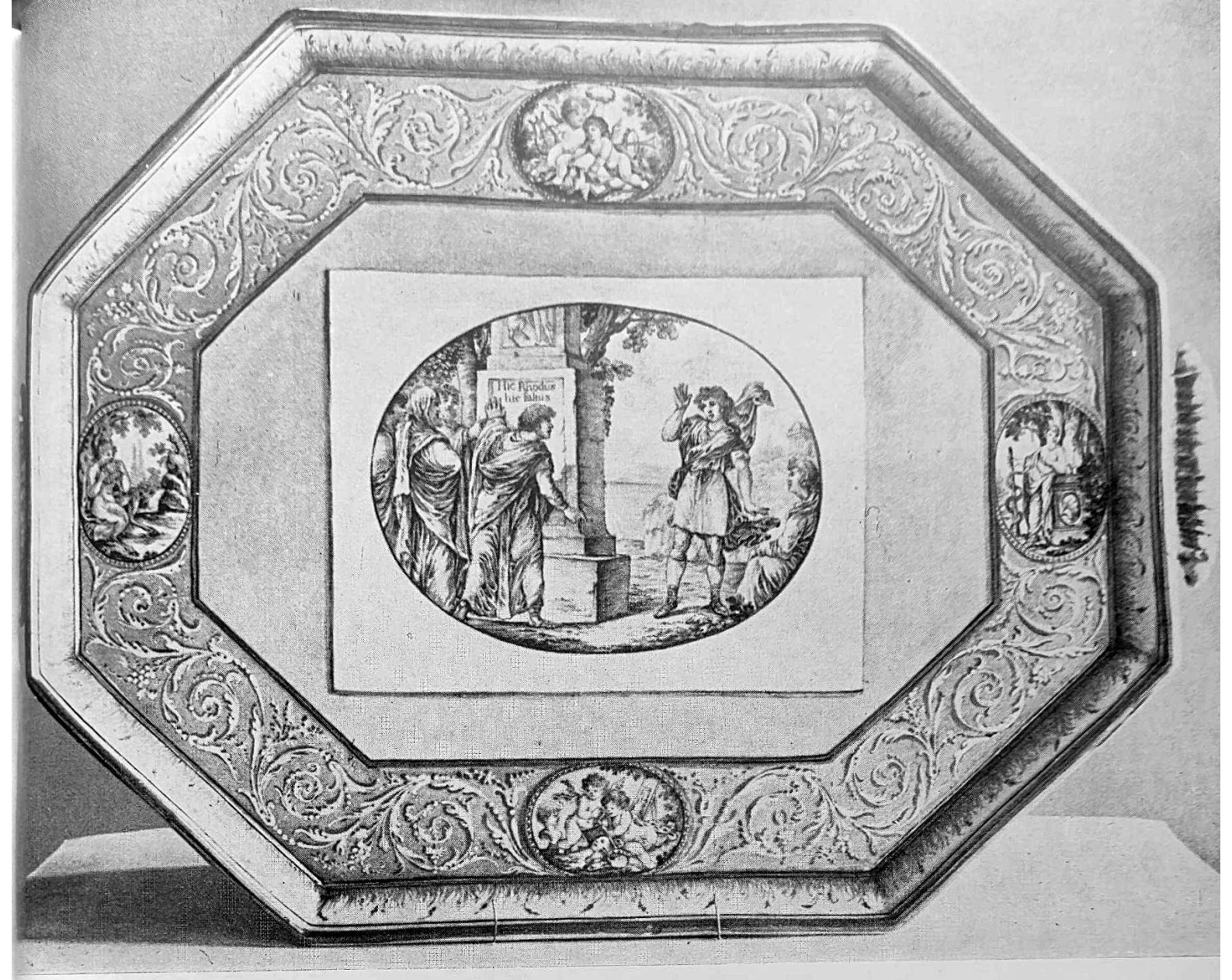
	fl.	kr
Tiefe Suppen-Teller	—	21
Speise detto	—	20
Durchgebrochene det Nro 1	1	25
detto 2	—	45
Runde glatte Suppentöpfe mit Untersatzplatte.		
Von Nro 1	4	30
detto 2	3	30
detto 3	2	20
detto 4	2	—
detto 5	1	30
Runde und ovale Schüssel.		
Von Nro 1	1	—
detto 2	—	45
detto 3	—	35
detto 4	—	25
Tiefe Salatiers.		
Von Nro 1	1	—
detto 2	—	45
detto 3	—	35
detto 4	—	25
Drey und viereckigte Schüsseln	—	45
Runde Castrollen mit Deckel und Handhaben.		
Von Nro 1	2	30
detto 2	2	—
detto 3	1	50
detto 4	1	40
detto 5	1	20
Ovale Souciers mit Untersatzel.		
Von Nro 1	1	—
detto 2	—	40
detto 3	—	35
Kaffeekanne ohne Füssel.		
Von Nro 1	1	10
detto 2	1	—
detto 3	—	55
detto 4	—	50
detto 5	—	45
detto 6	—	40
detto 7	—	35
detto 8	—	30

	fl.	kr
Milchkanne ohne Füssel, nach dem Verhältniss der Kaffeekanne.		
Von Nro 1	1	—
detto 2	—	55
detto 3	—	50
detto 4	—	45
detto 5	—	40
detto 6	—	35
detto 7	—	30
detto 8	—	25
Milchrein mit Deckel und Stiel.		
Von Nro 1	1	30
detto 2	1	—
detto 3	—	45
Theekanne.		
Von Nro 1	1	20
detto 2	1	—
detto 3	—	50
Zuckerdose ohne Füssel.		
Von Nro 1	—	50
detto 2	—	40
detto 3	—	30
Kaffee Tatze.		
Von Nro 1	1	20
detto 2	1	—
detto 3	—	40
Kaffeeschale mit Untersatz.		
Ord.	—	20
Mit ord. Habel	—	28
Moderne mit detto	—	24
Chiocoladebecherl mit Untersatz.	—	24
Consomsbecherl	—	36
Canteretti		
Schalen mit Untersatz.	—	24
Sonffäschen mit Löffel.		
Von Nro 1	—	40
detto 2	—	35

	fl.	kr
Durchgebrochene Confecthörbel mit Handhaben und Untersatz		
Von Nro 1	3	20
detto 2	1	50
Lavoir Kanne, ovale und runde mit Untersatz.		
Von Nro 1	3	80
detto 2	2	—
Salzfassel.		
3fache detto	—	36
mit Figur detto	—	45
durchbrochene detto	—	45
ord. detto	—	18
Eyerbecher	—	17
Kantley Schreibzeug.		
Von Nro 1	3	—
detto 2	2	30
detto 3	2	—
Manns Nachttöpfe.		
Von Nro 1	—	55
detto 2	—	40
Frauen detto	—	55
Tafel-Service auf 6 Personen.		
6 Suppen-Teller	2	6
30 Speis detto	10	—
1 glatter runder Suppentopf Nro 2 mit Untersatz Nro 2.	3	30
6 runde Schüssel Nro 2	3	30
4 runde Schüssel Nro 1	4	—
6 ovale detto 4	2	30
6 detto detto 3	3	30
4 detto detto 1	4	—
2 Salatiers 3	1	10
2 ovale Sauciers mit Untersatz, beyde von Nro 3.	1	30
1 dreyfaches Salzfässel	—	36
Summa	36	22

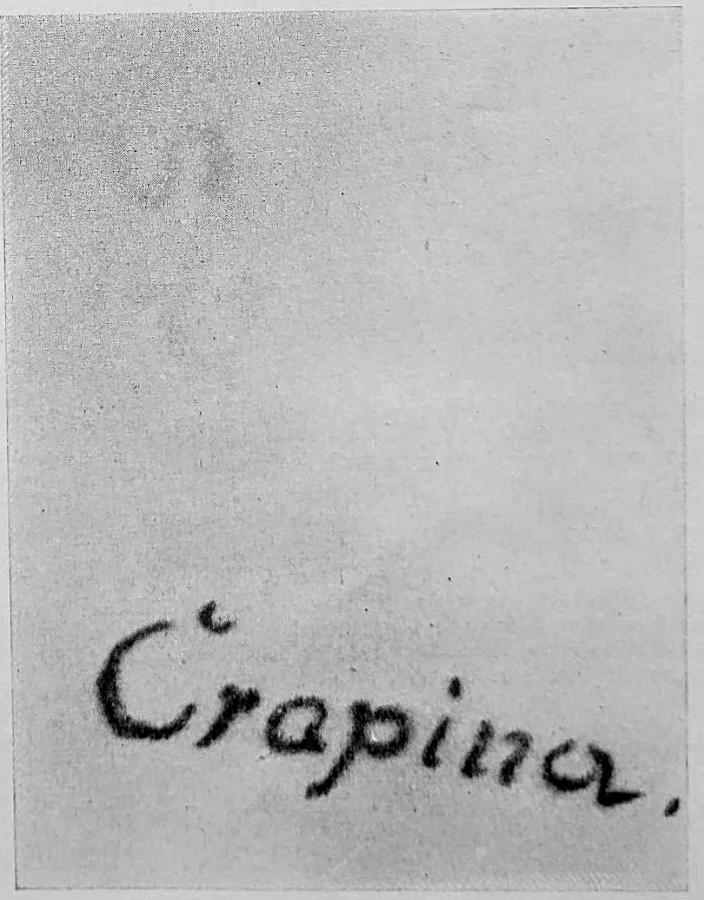
	fl.	kr
Tafel-Service auf 12 Personen.		
12 Suppen-Teller	4	12
60 Speis detto	20	—
2 glatte runde Suppentöpf Nro 2 mit Untersatz Nro 2	7	—
2 detto 3	4	40
8 runde Schüssel Nro 2	6	—
6 detto detto 1	6	—
12 ovale detto 4	6	—
8 detto detto 2	6	—
4 detto detto 1	4	—
2 ovale Sauciers N 2 mit Untersatz Nro 2	1	50
4 Salatiers 2	3	—
2 detto 3	1	10
2 dreyfache Salzfassel	1	12
Summa	70	4
Tafel-Service auf 24 Personen.		
24 Suppen-Teller	8	24
120 Speis detto	40	—
4 glatte runde Suppentöpf Nro 1 mit Untersatz	18	—
2 detto 2	7	—
2 detto 3	4	40
12 runde Schüssel Nro 3	7	—
12 detto 2	9	—
8 detto 1	8	—
24 ovale Schüssel von Nro 4	10	—
12 detto 3	7	—
8 detto 2	6	—
8 detto 1	8	—
4 Cassarollen Nro.	10	—
4 detto 2	8	—
4 ovale Sauciers Nro 1 mit Untersatz	5	40
4 Salatiers Nro 1	4	—
6 detto 2	4	30
6 detto	3	30
12 Confect Teller	9	—
4 Früchten-Körbel Nro 1 mit Untersatz	14	—
4 dreyfache Salzfassel	2	24
Summa	194	[illegible]

Carl Jacoby.
Directeur.



2

3



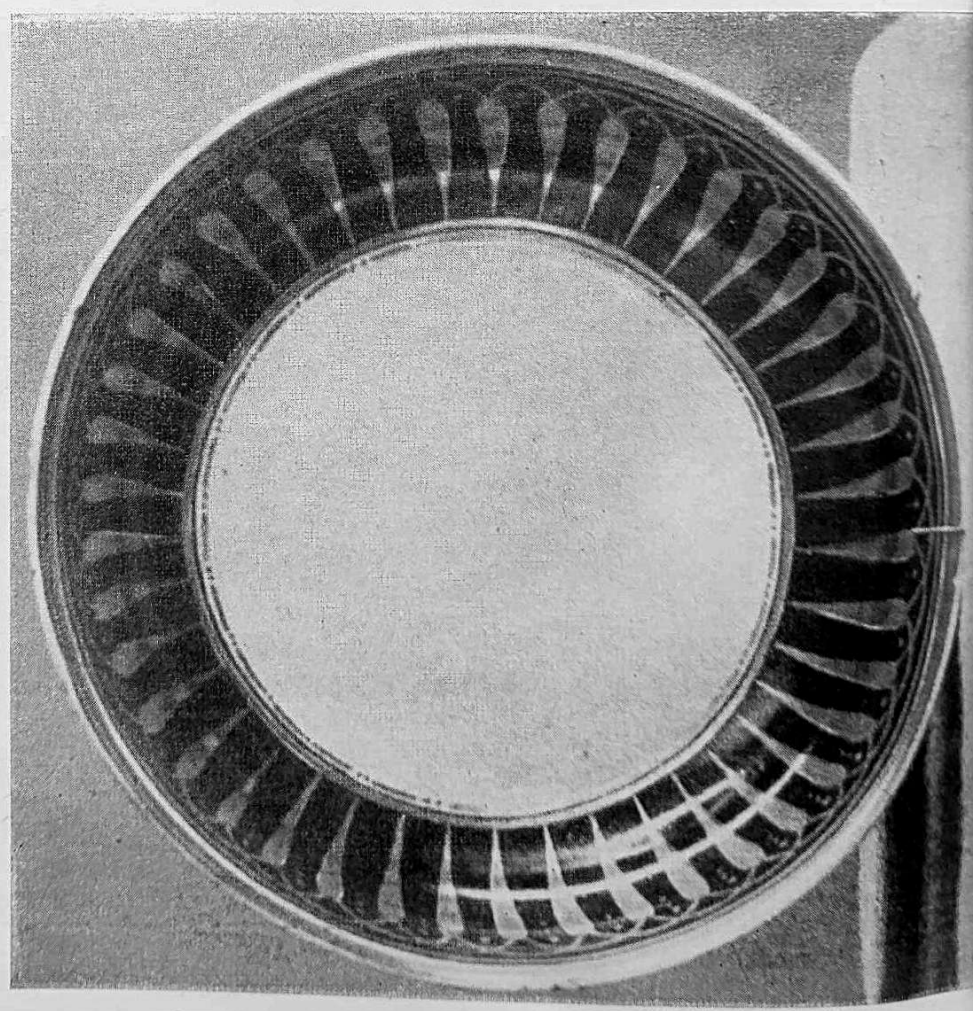
Sl. 1. Prvi cjenik krapinske tvornice kamenine iz vremena prije 1815. g. (lijevo)

Sl. 2. Pladanj iz krapinske kamenine s prizorom »Hic Rhodus hic salta«, Muzej za umjetnički obrt (Parmüvészeti Muzeum), Budimpešta.

Sl. 3. Utisnut monogram »S P« i pisana oznaka »Crapina« na pladnju s prizorom »Hic Rhodus hic salta«.

4

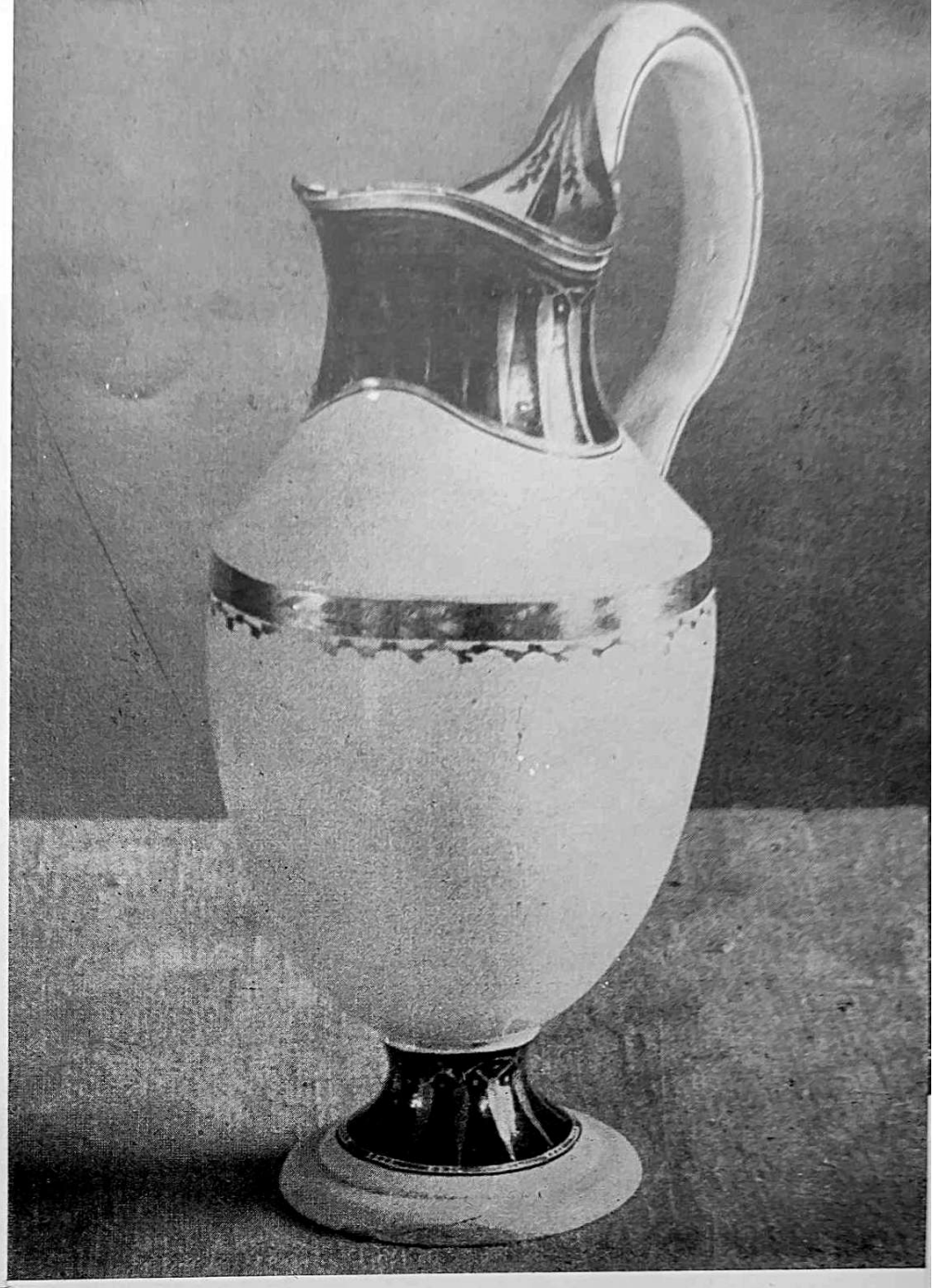
5



Sl. 4. Šalica od kamenine s oznakom »Krasina«, Muzej za umjetnički obrt, Budimpešta, inv. br. 1741 a, širina 7 cm, promjer 4,2 cm, visina 7,5 cm.

Sl. 5. Tanjir šalice od kamenine s oznakom »Krasina«, Muzej za umjetnički obrt, Budimpešta, inv. br. 1741 b, promjer 31 cm, vis. 3,5 cm.

7



6

Sl. 6. Oznaka »Krasina« na šalici i tanjiru od kamenine. Muzej za umjetnički obrt, Budimpešta.

Sl. 7. Vrč od kamenine bez oznake, Muzej za umjetnički obrt, Budimpešta, inv. br. 1740, vis. 18 cm, otvor 6,8 cm, dno 5,6 cm.

1

Sl. 1. Karolina Mihanović: Madona, vlas. ing. Marko Frangeš, Zagreb

2

3

Sl. 2. Iz albuma Elvire Pössl: fotografija Karoline Mihanović posvećena Isabeli Frangeš 4. II 1867. g.
Sl. 3. Iz albuma Elvire Pössl: fotografija Sidonije Mihanović

4

Sl. 4. *Karolina Mihanović: Portret Sidonije Mihanović, Moderna galerija JAZU, Zagreb*

Sl. 5. *Iz albuma Hermine Draženović: fotografija Karoline Mihanović*

Sl. 6. *Iz albuma Hermine Draženović: fotografija Karoline Mihanović*

6